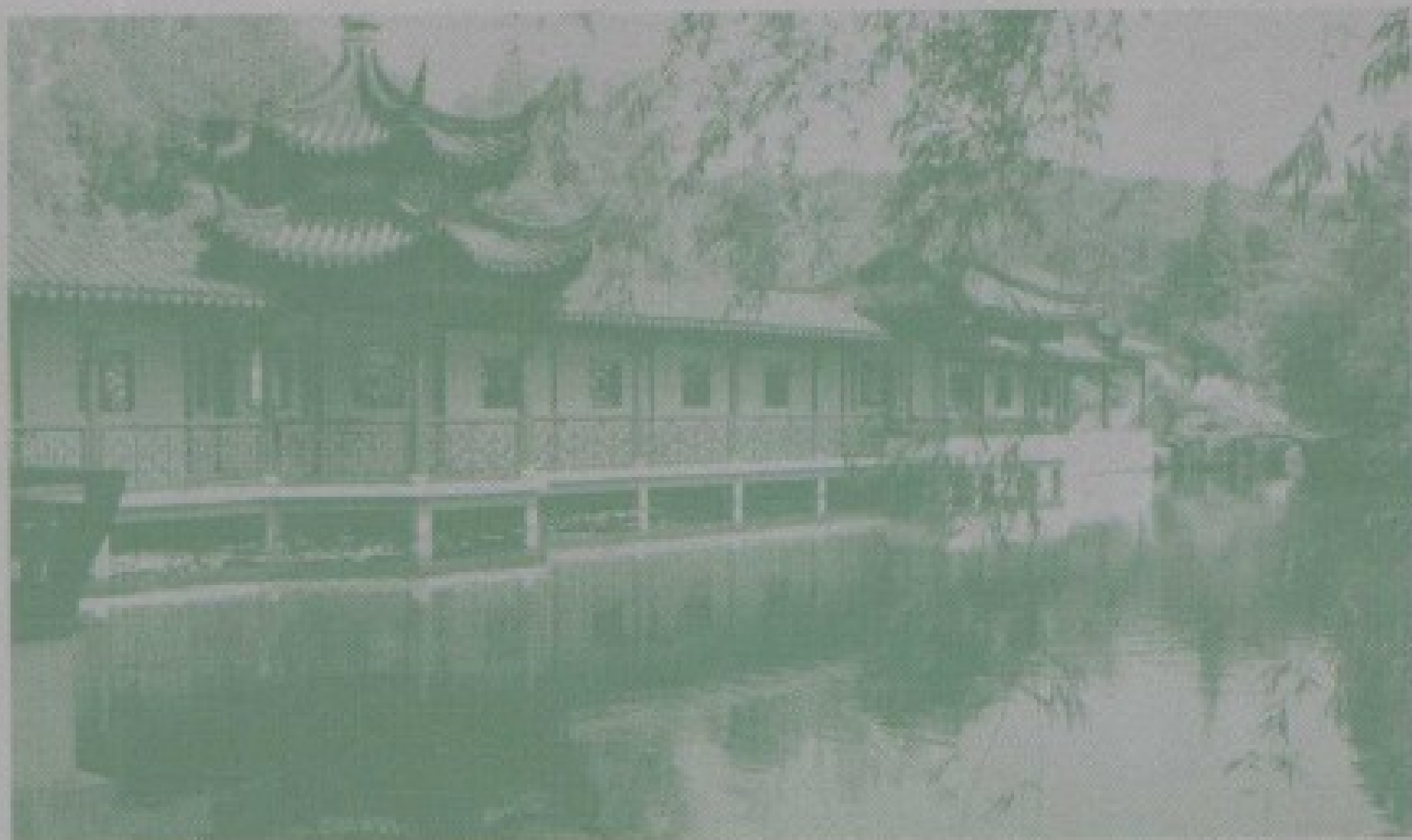


中国读本



中国古代园林

耿刘同 著

中国国际广播出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国古代园林 / 耿刘同著.—北京：中国国际广播出版社，2009.11
（中国读本）
ISBN 978-7-5078-3129-0

I. 中… II. 耿… III. 古典园林—简介—中国 IV. K928.73

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第179260号

中国古代园林

著 者	耿刘同
责任编辑	吴 晞
版式设计	国广设计室
责任校对	徐秀英
出版发行社 址	中国国际广播出版社（83139469 83139489[传真]） 北京复兴门外大街2号（国家广电总局内） 邮编：100866
网 址	www.chirp.com.cn
经 销	新华书店
印 刷	北京广内印刷厂
开 本	640×940 1/16
字 数	88 千字
印 张	9
印 数	5000 册
版 次	2009 年 11 月 北京第一版
印 次	2009 年 11 月 第一次印刷
书 号	ISBN 978-7-5078-3129-0 / K · 159
定 价	14.50 元

国际广播版图书 版权所有 盗版必究
（如果发现印装质量问题，本社负责调换）

目 录

概 述 1

第一章 中国古代园林发展概况 3

 一 中国古代园林的类型 4

 二 中国古代园林的起源 10

 三 历代皇家园林 11

 四 私人园林和风景寺庙园林 23

第二章 杰出的造园艺术 31

 一 变化巧妙的造景手法 32

 二 理水——古代园林的命脉 43

 三 叠山——中国古代园林的独特创造 49

 四 丰富多彩的园林建筑 57

 五 古代园林的植物配置 70

 六 古代园林的家具陈设和装饰 78

第三章 古代园林与传统文化 83

 一 古代园林与古典文学 84

 二 古代园林与绘画书法 91

 三 古代园林与戏剧音乐 96

第四章 古代园林的文化价值 101

 一 古代园林的审美 102

 二 古代园林与自然山水 111

三 中国古代园林的对外影响 116

第五章 中国古代园林沧桑 119

第六章 古代园林与现代城市 125

结 语 129

后 记 世界几大文明之一的有力象征 133

概 述

中国古代园林艺术，是以祖国壮丽的河山、秀美的乡土为原型的，它既寄托着对大自然的向往与追求，又蕴藏着对中华大地的赞颂与热爱，它的高度艺术成就所显示的美，在现实生活中，仍然是进行爱国主义教育的不可忽视的精神财富。

经过几千年造园实践所积累起来的中国古代园林艺术成就，是民族文化的高度集中和概括，它几乎包容了古代文学艺术、科学技术的各种门类，反映出极其广泛的社会生活，显示出古代园林匠师们丰富的创造力和杰出的智慧。它琳琅满目，彩色缤纷，在相当程度上影响着我们祖先的居住环境。它那“虽由人作，宛自天开”的旨趣，它那利用自然、适应自然、改造自然、因地制宜的规划设计思想和变化莫测的巧妙手法，不但为当代园林事业、城市建设所继承发扬，而且也必将为子孙后代所继承。

第一章

中国古代园林发展概况

中国古代园林起源于古代帝王的囿（yòu），至今已有近三千年的历史。但是，留存到现代的古园林完整的实物，历史要晚得多。依靠文字著录、古代绘画和近现代的考古发掘，要完全复原以建筑形象、绿化植物生态和山形水系所决定的园林的本来面貌，几乎是不可能的，这就给园林艺术史的研究造成了一定的障碍。比起古代文化史中有着大量实物为依据的青铜器的研究、绘画史的研究等，园林艺术史的研究要困难得多。虽然如此，经过不断的探索，中国园林学越来越受到学者们的重视，勾画出一个中国古代园林发展的概貌，已是可能的事了。

一 中国古代园林的类型

现存的中国古代园林，一般可以分为皇家园林、私家园林、自然风景园林和寺庙园林四种基本类型。

皇家园林是历史上帝王营构的离宫别馆，专供帝后游乐、居住、听政。与规模巨大、象征至高无上皇权的帝王宫殿，有着相仿的规制，它们往往建筑庞大，装饰奢华，色彩绚丽。皇家园林主要分布在古代都城和其郊野的自然山水之中，有的也选择在离都城较远的风景胜地。

现存的皇家园林，主要是明清两代的遗物。其中，以北京颐和园保存最为完整。其他如始建于辽金时代的北海和清代的承德避暑山庄，都有着相当的规模。最负盛名的“万园之园”圆明园，是清代经营了一百多年

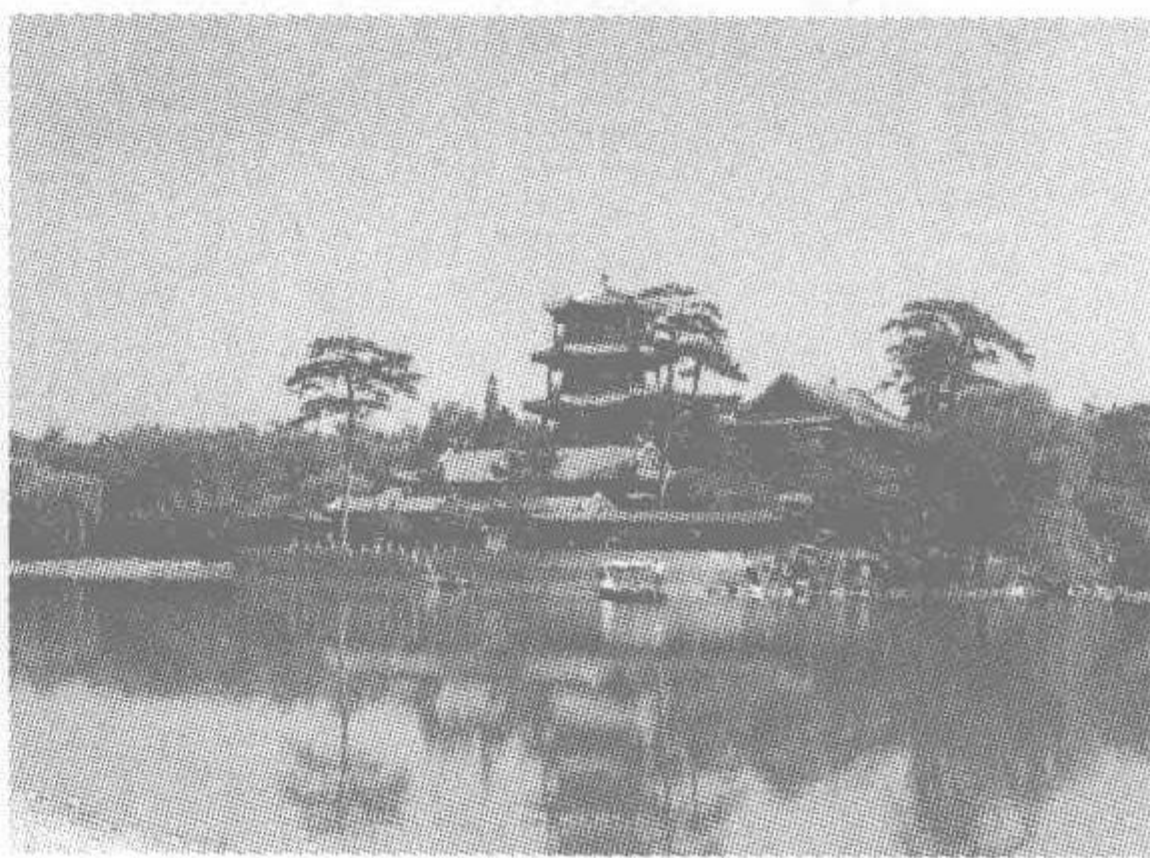


北京颐和园

的皇家园林，于 1860 年毁于英法联军之手，只剩下了残基废址。但它在未毁以前宏伟的规模和高超的造园艺术，被记录在大量的文字和绘画之中，至今，人们仍以圆明园作为皇家园林的典范进行深入的研究。历史上更为久远的皇家园林，大都毁于朝代更替时的战火。有的皇家园林，如唐代长安临潼的华清池，又经过历代改建，已经不是原来的面貌。还有一些，如秦代的阿房宫、宋代的艮岳，只能作为考古的遗址、遗迹挖掘搜寻，旁证以历史文字材料，想象复原其原貌。皇家园林的兴建是随着皇权的结束而终止



北京北海



承德避暑山庄

的。颐和园作为我国最后一个封建王朝的晚期作品，至今才有一百年的历史。但是，它集中体现了历史上皇家园林的造园特点和精华，成为皇家园林中布局完整、建筑完好、绿化完美、陈设完备、功能齐全的唯一代表。

皇家园林的概念是很明确的，但是一些帝王坛庙和陵墓，因高度园林化，也可属此范围之内。

如果说，皇家园林是与宫殿建筑同步发展的产物，那么，私家园林应该和我国民居住宅有着不可分割的关系。私家园林比起皇家园林来，规模要小得多，一般又不能将自然山水圈入园内。正是在突破这些不利因素的制约过程中，形成了私家园林小中见大、造园手法丰富多样的特色。

现存的私家园林，最早的可以追寻到宋代的作品，绝大多数为明清两代的作品，几乎都是官僚、地主、富商以



苏州沧浪亭

及文人的宅园。分布地区虽然广泛，但以江浙一带比较集中，岭南地区也有不少遗存。其中以苏州的沧浪亭、狮子林、拙政园、留园，扬州的个园、何园，无锡的寄畅园和广东顺德的岭南四大名园之一的清晖园最为著名。一般公认，苏州和扬州的私家园林，是这一类园林的代表，艺术成就最高，风格也最典型。



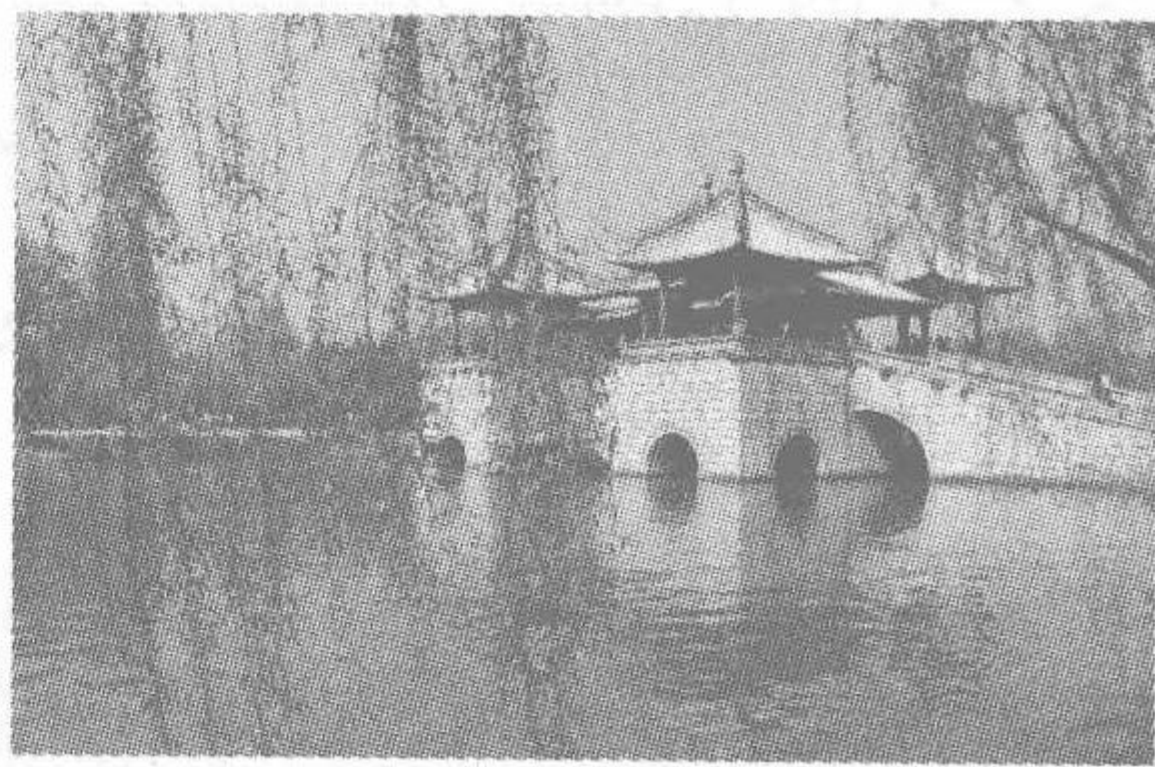
苏州狮子林

自然风景园林，在古代具有一定的开放性，它们都离城市不远，不像皇家园林和私家园林那样锁闭。像杭州的西湖，扬州的瘦西湖，济南的大明湖，兰州的五泉山等，都可以划入这一类园林之中。这一类园林是在自然山水中发展起来的，历代都有兴毁，有的几经兴毁而保留到现在。自然风景园林由于它的公用性和地处交通方便的自然景区里，与市民生活关系密切，与乡土文化、民间传说、地方人物关系源远流长。更有闻名遐迩的景区，四方来游，骚人墨客题咏不断，成为历史人文景观。

自然风景园林的内容又极其丰富多彩，楼台亭阁种种景点自不必说，更有道观、佛寺、私园置于其中，还有英雄、美人、忠臣、名士的陵墓加以点缀，有的还是前朝皇家的弃苑。这种园林大小不一，自然景色各有不同，但分布



杭州西湖

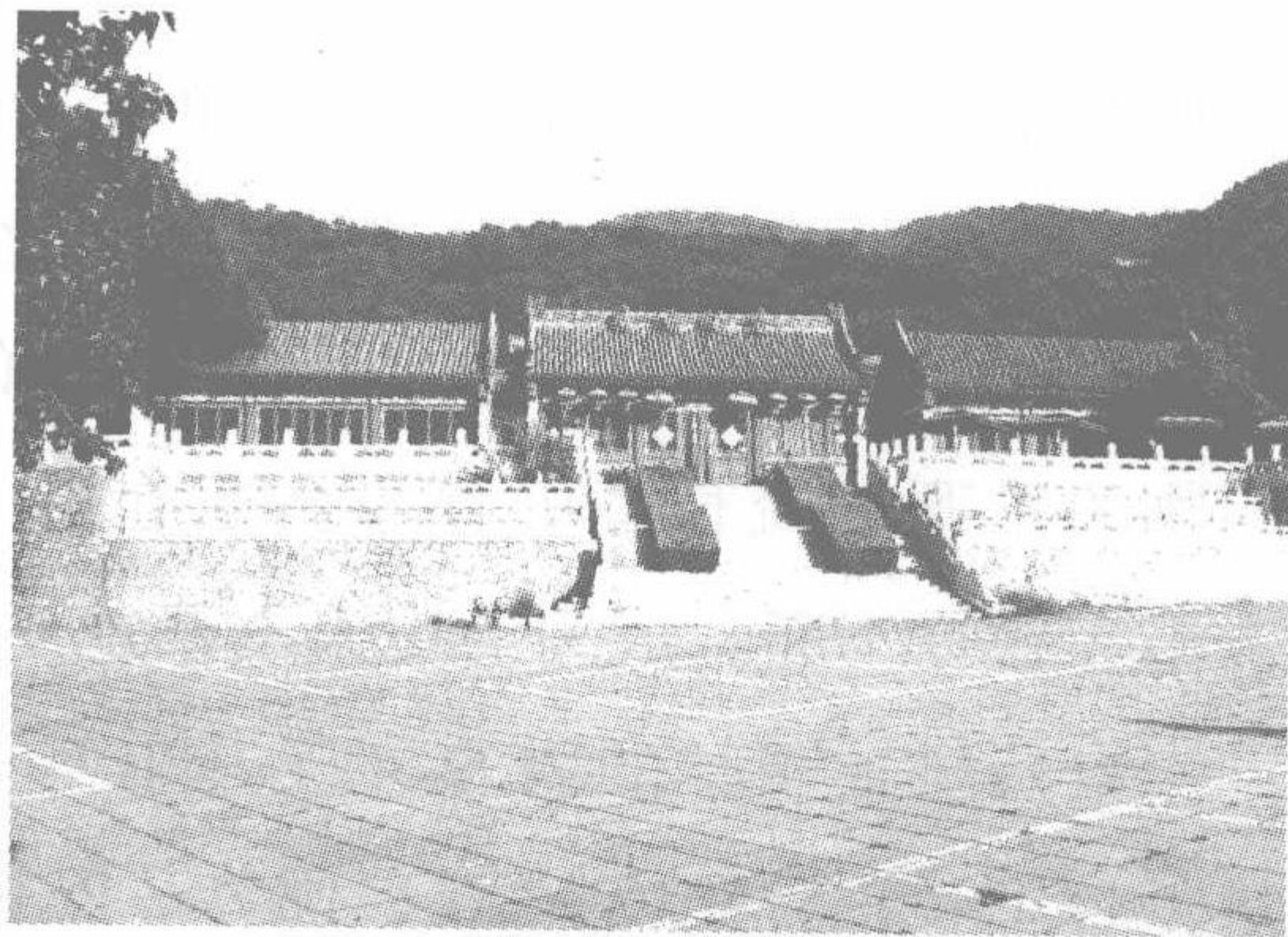


扬州瘦西湖

最广，为当地人士所珍爱，尤其在许多历史文化名城中，更是少不了的组成部分。

寺庙园林，是指附属于是佛寺、道观或坛庙祠堂的园林，规模大的，接近皇家园林，规模小的，又很像私家园林。但是，由于不少寺庙本身就是园林化的建筑群，嵌缀在自然山水之中，因此，寺庙园林，有的也可以称为园林寺庙。这种嵌缀在自然山水之中的园林，往往和风景园林交混存在，成为自然风景园林的组成部分。

有代表性的寺庙园林像北京的潭柘寺、戒台寺，太原的晋祠，苏州的西园，杭州西湖的灵隐寺，承德的外八庙，等等。



北京潭柘寺

从类型上说，古代园林可以划分为以上四种。如从风格流派上去划分，



承德外八庙

至今还没有统一的说法。有用南方和北方来区分的。一般南方园林多指私家园林的小桥流水、玲珑剔透的娟秀；北方园林多指皇家园林的高阁长廊、富丽堂皇的雄伟。所以有一些论述园林的文章常用“兼有南方之秀、北方之雄”，来形容一些园林的艺术特色。其实古代园林的风格是多种多样的，就是皇家园林也不一样，颐和园和避暑山庄就有区别。颐和园是金碧辉煌的宫殿式苑囿，而避暑山庄却是追求山庄情趣的离宫。私家园林也不完全是一样的风格，江浙一带和岭南地区同是私家园林，无论是建筑形式、色彩，还是假山堆叠的手法，都有明显的差异。由于自然生态的地区差异，花木配置的不一样，就更明显。即使只有一江之隔的苏州和扬州的私家园林，在风格上也能强烈地表现出地方的差异，它们都恰如其分地统一在历史文化名

城的各自风貌之中，与本地的民居、民俗、地方技艺、地方物产、自然景色协调一致。

不只是江南的园林，所有类型的园林都有着鲜明的个性和特色。明代出现在北京西北郊海淀的两座名园，一座是皇亲李伟的清华园，一座是官僚文人米万钟的勺园，两园只一街之隔，当时就有“李园壮丽，米园曲折”，“李园不酸，米园不俗”的评论。这个评论里虽然有着贬褒的倾向性，但是两园风格情调的不一样是显然的。

在几千年中国古代园林发展的过程中，皇家园林的早期形式——囿，被公认为是古代园林最早的形式。

二 中国古代园林的起源

中国园林是在中国经济发展到一定水平才产生的。据考证，殷商时代的甲骨文中，已经有了园、圃、囿这样一些沿用至今的园林用词，但是当时的含义与现代又有所区别。当时的“园”是指栽培果树的地方，是果园。“圃”是指栽培菜蔬的地方，是菜圃。而“囿”呢，是指放养和繁殖禽兽的地方。养殖禽兽的目的是专供帝王在这里狩猎游乐，这是一种不以生产为目的的娱乐活动，因此“囿”被认为是中国园林最初的形式，到了秦汉时代，这种专为帝王游乐的场所“囿”又有了“苑”这个名称，直到最后一个封建王朝——清代，仍将皇家园林称作“国朝苑囿”。

园林的形成与动物的驯化、植物的培育和建筑技术的进步直接相关，也与文化艺术发展密不可分。

随着封建帝制的覆灭，皇家园林的兴建已成为历史的陈迹，这个最早出现的园林形式的实物，被当作重要的历史文化遗产，划入博物馆园林范畴；而私家园林和寺庙园林，也不可能成为现代园林发展的主流；自然风景园林却有着蓬勃发展的前景。现代城乡公园的发展和公共场所、居住小区的园林绿化和美化将继承中国古代园林艺术的精华，推陈出新，发扬光大。

三 历代皇家园林

中国历代封建王朝，在他们取得政权以后，总要大兴土木营建都城宫殿，以象征封建皇权和用来临朝听政，同时构筑离宫别馆，兴造园林，供帝王出宫时居留享乐。历史上把这些处所称作囿、苑、宫苑、苑囿、御苑、上林，等等，这些都是今天所说的皇家园林。

公元前 221 年，秦始皇统一中国，将天下富豪 20 万户迁到都城咸阳，又把他在统一战争中灭掉的诸侯国的王室，拆迁到咸阳北坂（bǎn）。由于财力、物力和全国各地建筑技艺的高度集中，秦宫室兴建的规模空前庞大，仅咸阳市一处，就有“东西八百里，南北四百里，离宫别馆相望联属”的记载。但是，作为皇家园林可见的最早记载，还是

秦始皇建于渭水之南的上林苑。著名的阿房宫，就建在上林苑内。历史记载的阿房宫“东西五百步，南北五十丈，上可坐万人”，从中可以推想整个上林苑的宏大规模。除了上林苑之外，还另有一座甘泉苑。秦朝灭亡后，这些宫苑被项羽烧毁，仅存在了十多年的时间。一千年后，唐代大诗人杜牧写了一篇《阿房宫赋》，其中有“五步一楼，十步一阁，廊腰縵回，檐牙高啄；各抱地势，钩心斗角。……长桥卧波，未云何龙？复道行空，不霁何虹？”的描写，当时，阿房宫早已不存在了，文中的景物是历代宫苑形象生动的概括。

汉代的皇家园林，主要有汉武帝刘彻在秦代上林苑基础上扩建的上林苑。

西汉初年，汉室袭用了秦的上林苑，至汉武帝时，大事扩建。根据史书记载，上林苑占地“广长三百里，苑内养百兽，天子春秋射猎苑中，取兽无数。其中离宫七十所，容千乘万骑”。又说“上林苑门十二，中有苑三十六，宫十二，观三十五”。由此看来，上林苑中不但具有供帝王射猎的囿的功能，同时拥有众多的宫室建筑，具备了供皇帝止宿游乐等多种用途。从宫观的名称里，也可以反映出使用的功能。如望远宫是登高的，宣曲宫和音乐有关，葡萄宫种植葡萄等等；称作观的，如观象观、白鹿观、鱼鸟观，应该和饲养观赏动物有关。蜃观有明确记载：“上林苑有蜃观，盖蚕蜃之观也。”

上林苑中还有许多称作池的水域，如昆明池、镐（hào）

池、祀池、麋池、牛首池等等。其中昆明池系人工开凿，方圆 40 里，不但大，而且它的开凿还有一段故事。据说汉武帝曾在昆明池中教习水战，为攻打昆明国进行演练，才取名为昆明池。修建昆明池不单是为了军事目的，池上还有龙首船，令宫女们在舟中作乐歌唱，供帝后游乐。昆明池东西两岸，分别树立牵牛、织女的石雕像，象征天河两岸的牵牛织女星。

规模巨大的上林苑中，还有一座颇具规模的建章宫，这是一座宫城，是自成一体的苑中之苑。在建章宫以北，还有一个比昆明池晚建十年的太液池，从名称上就可看出来，这是一个碧波荡漾的宽广水域。太液池中，筑有高达 20 丈的渐台，并在水中堆出蓬莱、方丈、瀛洲三座海上的神山。这三座水中神山的出现，形成了后世皇家园林中被奉为经典、为历代仿效的一池三山的皇家园林模式。

西汉建于长安附近的上林苑，奠定了皇家园林的基本内容和形式，它本身存在约一百年左右。西汉末年，王莽曾拆用了上林苑的建筑材料。后来，汉光武帝刘秀迁都洛阳，这所规模宏伟、功能齐备的宫苑，就被废弃了。由于上林苑的影响，特别是汉武帝的文治武功，上林苑的“上林”二字，也经常被用来作为皇家园林的代称。上林苑中的景物规制，更被刻意模仿。如果以 1894 年清代最后一座皇家园林颐和园建成为皇家园林兴建的终结，差不多整整二千年，汉武帝上林苑的影子一直笼罩着皇家园林，伴随着封建王朝的更替，它不但在园林建筑史上，而且在政治、

经济、文化各个方面，都产生了重要影响。

东汉建都洛阳后，本来作为西汉陪都的洛阳，原有的宫殿有了很大发展，同时修筑了专供帝王游乐的苑囿、池沼多处，如上林苑、芳林苑、灵囿和濯龙池、灵芝池，等等。著名的东汉科学家、文学家张衡在《二京赋》中有这样的描写：“濯龙芳林，九谷八溪。芙蓉覆水，秋兰被涯。渚戏跃鱼，渊游龟蠃（xī）。永安离宫，修竹冬青……”

东汉以后建都洛阳的政权有三国时的曹魏、西晋、北魏，这些割据政权的帝室也都沿用东汉宫苑或营构新的苑囿。值得注意的是，东汉明帝刘庄永平十年（67）佛教传入中国，第二年在洛阳建白马寺，这是中国第一座佛寺，为后来的寺庙园林的产生创造了条件；同时，也为其他类型的古代园林，特别是皇家园林，增添了佛教寺庙建筑的内容。

三国至南北朝时代割据南方、建都南京的政权有：东吴、东晋、宋、齐、梁、陈六代，使南京呈现出空前的繁华，有“六朝金粉”的说法。这些政权在广造宫殿的同时，也都营建了苑囿。如东吴的西苑、东晋的华林园等。刘宋时在玄武湖中立起了方丈、蓬莱、瀛洲三座神山。后来又迁走了东晋的郊坛，在覆舟山建乐游苑。齐建芳乐苑、玄圃。史书记载苑中山石都涂上五彩颜色，可见是很奢华的。梁在齐东宫的基址上，凿九曲池，立亭馆。陈为文皇后筑安德宫。隋灭陈以后，建康（南京旧称）城邑被犁为耕地。一个半世纪以后，唐代大诗人李白在凭吊这些宫苑的遗址

时，还在诗中发出了“吴宫花草埋幽径，晋代衣冠成古丘”的感叹。

隋唐均建都长安，并都以洛阳为陪都，称之为东都，因此，隋唐时代的皇家园林大都建于长安和洛阳一带。

隋是只有三十八年历史的短促王朝，隋炀帝杨广，却在大业元年（605）于洛阳城西营建了规模宏大的西苑，周围达200里，苑内为海，海上建方丈、蓬莱、瀛洲三岛，高百余尺。苑内还以东、南、西、北、中方位布置迎阳、翠光、金明、洁水、广明五个湖泊，并用龙鳞渠迂回勾通，网络成一个周流完整的水系。这条渠宽20步，可以行驶龙船凤舸。在这个水系里，分布有16座宫院，里面住着美女。这些宫院开门临水，架桥交通，是水景园的格局。西苑中，种植着奇花异草，秋冬以后，花谢叶落，炀帝便命人用彩绸剪裁花叶，挂缀在枝头。这充分反映了隋炀帝杨广的穷奢极欲。西苑分区造景自成宫院的布局，对后世皇家园林产生了影响，直至清代的圆明园的格局，仍然与隋炀帝的西苑相似。

唐代作为中国封建社会的鼎盛时期，在都城长安的宫殿建筑方面也体现了出来。唐代的三大内：大明宫、太极宫、兴庆宫，据历史记载和考古发掘，都是宫和苑相结合的建筑群。大明宫内就有以太液池为中心的园林区，太液池中间堆有蓬莱山，沿池筑有回廊，串联着楼台亭阁。太极宫是袭用隋代的大兴宫。太极宫内有四大海，分布在宫殿之间，是唐初大明宫和兴庆宫没有兴建以前，帝王的主

要活动游幸场所。兴庆宫内的园林成分就更多，园林区几乎占全部面积的一半，并以牡丹花闻名于长安，李白写《清平调三首》触犯了杨贵妃的著名故事，就发生在这里。诗中“沉香亭北倚阑杆”一句中的沉香亭，就是兴庆宫内龙池畔的一座用沉香木构成的亭子。唐代长安还另有几处禁苑，其中大明宫西部的一处，面积虽比汉代的上林苑要小，但东西也各有 13 里。另一座著名的宫苑，是临潼骊山的骊宫，这便是著名的长生殿故事发生的地方。骊宫内的华清池是一处温泉，此处温泉吸引着自周幽王以来的许多帝王。唐代的骊宫既可避暑，又可消寒，白居易《长恨歌》中的“骊宫高处入青山，仙乐风飘处处闻”便是对这处宫苑的描绘。宫内除长生殿外，还有一处飞霜殿，在此过冬，可欣赏殿外的霜雪冬景。

隋唐以前的皇家园林，随着朝代的更替，已荡然无存，有的只有考古发掘出的庞大殿基可考，有的只能从低洼野地里依稀辨认出池沼的所在。像汉代的昆明池东西两岸的牵牛、织女石人至今仍在，华清池清理出唐代九龙汤、贵妃池的石砌浴池，都算是难得的遗迹。隋唐以后的皇家园林，也是如此。其中名噪一时、建于都城开封的北宋皇家园林艮岳被毁以后，至今仍然难以确定其遗址所在。

艮岳建于北宋徽宗赵佶政和七年（1117），它经过六年时间的营构，于 1122 年完成。这是一座以杭州凤凰山为蓝本，在平地上堆山所造的园，有尽搜“天下之美，古今之胜”的评价。取名艮岳，是因“艮”是八卦中的东北方位，

应在北宋都城汴梁（今开封）的东北方。建艮岳是赵佶听了方士的话，增高东北地方，可以子嗣兴旺，万寿无疆，所以艮岳又称万岁山、寿山。它开了后来把皇家园林中的山，称作万岁、万寿的先例。

艮岳是一座模仿自然山水的山水园林，它划分出许多景区，有“不可以数计”的景点。如梅岭、雁池、书馆、凤池、巢凤阁、炼丹亭、高阳酒肆、清斯阁、绛霄楼，等等，从这些名称里，可以想见它的一些园貌。但是从历史记载上看，有一点却是非常清楚的，那就是因建艮岳，曾在民间搜集奇花异石，即所谓“花石纲”。往往一块高数丈的太湖石，要从江南运往汴梁，途中“挽以千夫，载以大舟，凿河断桥，毁堰拆牖（zhá），数月乃至”。很明显，这对民间百姓是一场灾难。花石纲是激起北宋末年方腊领导的农民起义的直接导火线。艮岳的遗址虽然至今没有考定，但是金灭宋以后，艮岳被毁，园中的山石被金人运入北京。明清紫禁城和北京琼华岛上的山石，许多是艮岳的遗物。南方各地的园林中，也有不少地方以拥有“花石纲”的一两块山石为奇珍，由此可见艮岳的影响。

北宋以后，辽、金、元、明、清，帝都均建于北京，前后共800年。其间，南宋偏安于杭州，皇家园林虽凭借着西湖山水的佳丽有所营建，但这些宫苑的规模和对后世的影响，总不如北京皇家园林。

辽是北方契丹族建立的政权，作为辽的陪都，将当时的北京称为南京，又称燕京，曾在此建瑶屿行宫，内有瑶

池殿、临水殿。金代北京称中都，扩建了瑶屿行宫，称为西苑。苑内的水泊，统称为太液池，池中之岛称为琼华岛。西苑内，还有西园、同乐园等建筑景物。在中都城内还有东苑（东明苑）、南园（熙春园）和北苑，都是具有花木池台的游赏之所。在中都城外，还有建春宫、长春宫、万宁宫、钓鱼台、西湖等处苑囿和行宫。其中万宁宫就在今天的北海一带。

辽金两代在都城近郊修建园林的同时，还在具有湖光山色的西郊香山、玉泉山和八大处兴建行宫，这些都是具有宫苑功能的皇家园林。

元代北京称大都，是统一中央政权的政治、商业、文化中心。大都是一座在平地规划、开辟、建造的城池。它以雄伟、殷实、华丽而著称于世，西方人称它为“汗八里”，是大汗之城的意思。城的南北轴线偏前方为宫殿，宫殿西侧即为元代集中精力营建的苑囿。

还在大都城营建以前，元中统三年（1262），元世祖忽必烈就将金代在中都城外的宫苑加以整修，作为临时驻跸（bì）的处所。这里就是现在的北海琼华岛，当时山顶建广寒殿，山腰有仁智殿，琼华岛对面水中的团坻（今团城）上有仪天殿。宫城建成以后，琼华岛称为万岁山，水面改称为太液池。山池总体，仍然体现了秦汉以来仿海上神山的传统，奠定了明清三海的基础。元代万岁山上的遗物“渎山大玉海”玉瓮，原放置在广寒殿内，专供忽必烈贮酒饮宴，后来流落民间寺院，清乾隆时赎回陈设在团城的玉

瓮亭内，至今供人欣赏。

明代皇家园林，仍以万岁山、太液池为主，并有所发展。当时，将太液池向南展拓，成为北海、中海、南海三海一贯的水域，与新建的紫禁城南北差不多长短相当，在紫禁城西面，形成一道水面的屏障，在三海沿岸和池中岛上增建殿宇，总称西苑，与紫禁城之间只用一条长街隔开，构成宫苑相连的宏大布局。明代皇家园林的另一个代表，要数紫禁城内的御花园。这座花园，适应宫内严整对称的总体规制，栽树，置石，园路都有一定之规。



北京紫禁城御花园

明清更替，明代的宫殿苑囿，也换了主人，满洲贵族的皇室成员，全面接用了紫禁城、西苑以及各处的坛庙。

自公元1644年，清王朝取得了中央政权以后，皇家园林的兴建一直没有间断，大约经过一百年的时间，出现了

在北京西北郊以圆明园为代表的三山五园皇家园林区。康熙四十二年（1703）兴建承德避暑山庄。奠定这些苑囿最后规模的，是清朝入关后的第四代皇帝乾隆。

清代最早出现在北京西北郊的宫苑是畅春园。这座康熙皇帝御用的园，是在明代李伟的清华园的基础上缩小了范围建造的。在畅春园西北，有另一座明代的私园，康熙将它赐给了皇四子胤禛，并题园名为圆明园。胤禛继承皇位后，便是雍正皇帝，圆明园成了御苑，陆续添建了正大光明殿、出入贤良门、勤政亲贤殿这样一些只有皇帝才能使用的建筑名称，形成可供朝会、觐见的政治活动区。乾隆继雍正登基后，又大肆扩建，并将江浙一带名景、名园、名建筑画图在园内仿建。第一次扩建在乾隆九年（1744），并题了圆明园四十景，嗣后不久又建成了与圆明园东部毗连的长春园，仿建欧洲式宫苑的“西洋楼”就建在长春园北部。后来，乾隆的儿子嘉庆皇帝又兴建了圆明园东南方的绮春园。圆明、长春、绮春，一般称为圆明三园。占地5 200余亩，建筑面积与紫禁城面积总和相当。

圆明三园，都是用平地挖池堆山的传统手法兴建。以建筑群为中心构成的景区多达一百五六十处，既不雷同，又和谐统一。用“天上人间诸景备，移天缩地在君怀”来形容圆明园的艺术成就，并不夸张。当时国际上就盛赞圆明园为“万园之园”。1860年，英法联军的一把大火将它化为灰烬，同时被毁的，还有依托自然山水而建的皇家园林：香山静宜园、玉泉山静明园和万寿山清漪园。其中清漪园

就是清末颐和园的前身。

清漪园是在圆明园四十景完成以后，于乾隆十五年（1750）开始兴建的，它和圆明园平地造园不同，也和它集锦式的造景手法有所区别。清漪园是一座更具皇家气派的苑囿。它是在自然山水之间，以高阁、长廊、长堤、长桥、大岛、宽广的水面等这样大尺度的景物所构成的一个大园子，有非常开阔深远的主景画面，金碧辉煌，气象万千。清末光绪年间，慈禧挪用海军经费重建后，保持了原来的基本布局，重现了清漪园恢弘典雅的风采。成为至今保存最为完好的一座典型皇家园林。

颐和园占地4 350亩，其中占3/4的昆明湖水面面积，沿用汉代长安昆明池的名称。在被几道长堤分割的水域里，各有一座岛屿，采用的是一水三山式的苑囿水景处理手法。颐和园正门东宫门内保存有完整的政治活动前朝区，有供帝后居住的生活区，还有专门用来演戏的德和园三层大戏楼和东八所慈禧专用的茶膳房等后勤设施。

颐和园现存古建筑约六万平方米，3 000多间房，它还打破了清初苑囿内只有佛殿才能用琉璃砖瓦的规定，许多殿堂亭廊也都用了彩色琉璃，增加了建筑色彩所呈现出的富丽堂皇。特别是高达40米的佛香阁，高踞万寿山上，成为全园的构图中心，是颐和园的标志。

颐和园不但是我国最后一座皇家园林，而且还是在现代建筑兴起以前，我国最后一座以传统材料、传统工艺、传统的规划设计程序、传统的施工技术、传统的匠作组织

所完成的最后一座规模巨大的建筑群。

回过头来，我们要介绍一下清代早期的避暑山庄。避暑山庄也是由康熙三十六景和乾隆三十六景组成的集锦式园林，但和圆明园不一样；它营构在自然地形要比圆明园复杂得多的山水之间。占有先天的地利，山庄内的景物虽然所剩不多，但它宏伟的规模、静穆幽深的山野气息，因外八庙的衬托而强化了它的庄严神秘，特别是因为它作为重大历史事件的舞台，其历史价值和艺术价值都是不可低估的。

避暑山庄是从清代皇帝秋季由北京出发到木兰围场进行狩猎时，沿途所经过的 20 多座行宫中最大的一座发展起来的。自康熙二十年（1681）建木兰围场，皇帝每年进行叫做“木兰秋狝（xiǎn）”的北巡围猎活动，不但有政治目的，还有一定的军事目的。围场的范围，几乎有一万平方公里。由此可见，我们在叙述古代园林起源时所介绍的囿，直到清代，仍然存在着。不只是承德的东北面，就在北京，也还有另一座专供帝王狩猎的地方，那便是南苑，又称南海子。这是一座自元代开始使用的囿，当时称为飞放泊，明代有所扩展，方圆达 160 里。不但在这里狩猎，还在这里进行“大阅”讲武。清代末年，外国传教士曾从这里运走供狩猎的珍奇动物四不像（麋鹿），后来在英国乌邦寺庄园繁殖。1985 年，从英国返回的种群，仍然放养在这里。

皇家园林的历史，跨越了中国整个封建社会。它们在兴建之时，给老百姓带来重重灾难，在清代以前，都是由

徭役的形式驱使民夫进行的。皇家园林是封建社会最高统治者骄奢淫逸生活的历史见证，但是，不可忽视，皇家园林同时又是古代文化艺术、科学技术的高度集中体现，是重要的历史文化遗产。

四 私人园林和风景寺庙园林

如果说皇家园林都出现在政治中心，是首都或陪都的苑囿，那么，私家园林除建在政治中心外，更多的分布在经济中心和文化中心。尤其在封建社会晚期的明清时代，更是集中在经济繁荣、文人辈出的大江南北一带。

私家园林的出现，稍晚于皇家园林。最早见于记载的私家园林性质的两个园子，都在西汉时代。其中一个叫兔园，是汉武帝的叔叔梁孝王刘武的私园，园中有石堆的假山，有平地开掘的池塘，还有许多宫观分布园中，完全像是皇家园林的样子。另一座园子是大富商袁广汉的园子。袁广汉是有家童八九百人的百万富翁，他的园子东西宽四里，南北长五里，石头堆起的假山高十多丈，连绵数里，还有高阁长廊。园内养了许多珍禽怪兽，奇花异草，在园内走半天，也不能游遍，和皇家园林相比，只有大小的区分，内容上没有什么明显的差异。从这两个园子的规模来看，远比现存的私家园林要大得多，也豪华得多。据说，袁广汉的园子，后来被汉武帝没收了，果真如此，说明皇

家园林規制森严，不允许民间有所超越。这和后来一些私家园林中，假山太高怕逾制招来杀身之祸，因而筑成又拆低的传说是一致的。清代乾隆时的权相和珅，被嘉庆治死的罪状之一，就是在他的私园中，出现了模仿皇家园林中的景物。后世私家园林中风格朴素、建筑不能彩绘、高度受一定限制等等，除去财力达不到以外，恐怕更主要的就是受到规制的约束。在这样的约束下，私家园林走向另外一条发展的道路，这便是寄情山水、追求隐逸、藏多露少、外卑内宏的格局。当私家园林在这一条道路上发展到相当成熟的阶段，反过头来又影响到皇家园林的造园时，清代皇家园林中就出现了许多模仿私家园林的园中之园的情景。

模写自然山水的私家园林的出现，与魏晋南北朝时中国绘画中的山水画、文学中的山水诗的兴起与发展是分不开的。在这个时期，豪门望族和地主的造园活动，又和他们自给自足的庄园经济的庄园风貌相结合。从当时“别业”、“别墅”、“山居”等名称中，可以推想这时私家园林的内容和形式。有关园内景色的记载也大都是山林野趣、田舍风情。如西晋大臣石崇的著名金谷园，就是：“去城十里，忽高忽下，有清泉茂林众果竹柏药草之属，金田十顷，羊二百口，鸡猪鹅鸭之类，莫不毕备。又有水碓、渔池、土窟。”这座称为“别庐”的园中，宅舍临清流而建，各种树木多至万株，“有观阁池沼，多养鱼鸟”，恰似一幅田园风景画。

稍晚于石崇的谢玄，是东晋指挥过淝水之战大获全胜

的名将，因病去官后，曾在会稽构筑过山间别墅。他的孙子谢灵运，即南朝大名鼎鼎的山水诗人，也托病弃官，回到他祖父营构的别墅居住，写了一篇《山居赋》。赋中有这样两句话：“所赋既非京都宫观游猎声色之盛，而叙山野草木水石谷稼之事。”京都宫观游猎之盛，无疑是指皇家的苑囿；山野草木水石谷稼之事，却完全是一座有山水景物的庄园。这座庄园“傍山带水，尽幽居之美”。根据其他记载，里面有两面临江、可以登高远眺江景的楼阁和其他一些点景建筑。值得注意的是，这不只是一座私家园林，还带有自然山水园林的意味。

石崇的金谷园建在洛阳附近，地处北方；而谢家的山居，却在浙江绍兴一带。魏晋南北朝时期这种园林的兴起，与当时的政治局面有关。石崇和谢氏祖孙建园，都有一个逃避现实的因素，石崇最后也没能幸免杀身之祸。有着同样目的而在浙江山水之间隐避的当然不止谢氏一族，洛阳和江浙一带都是后来私家园林蔚然成风的地区。

隋唐时期，私家园林和风景园林都有了发展。山庄形式的私园，仍然不断出现在自然山水之间。以诗中有画、画中有诗而著名的画家、诗人王维的辋（wǎng）川别墅，就是景点众多、花木繁盛并可以经营的庄园。这座位于长安郊外的辋川别墅，其前身是另一位大诗人宋之问的蓝田山庄，经过两位诗人的营构，再加上他们以这里景物为题材而咏唱的诗篇，不但声名远播，而且和众多的自然山水园一起成为当时和后世造园的向往模式。它为那些没有自

然山水可以凭借而必须平地构造园中人工山水的林园也提供了一个模写的对象，于是唐宋便兴起了写意山水园。

宋代的私家园林，因为有一本《洛阳名园记》的记述，所以我们了解比较具体。书中所写虽只限于洛阳一地，但它记载的20个园子的景色是比较详尽的。其中，有的以花木为主题，可称为花园；有的池亭台榭掩映在竹树之间，专供游赏；有的紧靠住宅，可称为宅园。这本书的作者是北宋人李格非，他为这本书写的跋语，是一篇著名的文章，题为《书洛阳名园记后》，文中回顾了唐代洛阳繁盛的园林毁于五代时战争动乱的情景，并从中得出结论：天下的治乱，洛阳的盛衰是标志；洛阳的盛衰，园圃的兴废是标志。以此来警策那些追求享乐、忘记天下治乱的身为公卿大夫的园主们。

宋代私家园林留存到现在有址可寻考的，有北宋苏州的沧浪亭，主要建筑沧浪亭，是明代重建的；有南宋绍兴的沈园，这里发生过爱国诗人陆游的爱情悲剧故事，虽只残存一角，仍然受到重视。

元代的私家园林，因为有苏州狮子林遗存着一角残山，尚能窥见当时叠山技艺的一斑。狮子林由于元代几位著名山水画大家的参与设计兴造，影响很大。元代的绘画是中国绘画史上的一个里程碑，特别是山水画，笔墨技法已经达到最成熟的阶段，在当时绘画成就影响下的园林，更趋于画境。

明清时代，私家园林进入了一个新的阶段，一方面以

池山为主体的园林特征基本定型，一方面各种造园的理法论述相继出现，这些都是在大量造园实践的基础上产生的。和明清的山水画家以模拟宋元山水画家笔法为能事的情况一样，此时私家园林的程式也在形成。

明代，无论是哪种类型的园林，从文字记载到实物遗存都是比较丰富的。明末，计成的园林专著《园冶》的出现，第一次总结了古代园林艺术的系统理论。但是，《园冶》所总结的是私家园林。这要比记述汉代宫城园囿的著作《三辅皇图》晚一千多年。计成以优美的语言论述了造园的理论 and 手法，几乎涉及到园林艺术的各个方面，对建筑装修等都附有图样，这是第一本，也是古代唯一的一本园林艺术的专著。作者著《园冶》的年代，正是明末清初江南造园的高峰期。差不多同时，另一个在造园艺术中影响较大的画家石涛也活跃在造园实践中，至今还留有他所设计的片石山房假山。这一时期，可说是名园频出，但是私家园林的造园高潮期，还是在清代乾隆年间（1736—1795），几乎与以圆明园为代表的三山五园皇家园林的兴建同步。

自乾隆十六年（1751）开始，乾隆曾六下江南。这一行动，促使了江浙私家园林的飞跃发展，其中最突出的要数扬州的园林。

扬州地处运河和长江的交汇点，自隋唐以来，就是东西南北的交通枢纽，又是食盐的集散地。清初，扬州既是经济中心，又是文化中心，富有的盐商们在迎接乾隆南巡

时，在扬州北门外瘦西湖两岸直至平山堂山下，大造园林，形成“两岸花柳全依水，一路楼台直到山”的景象。深隐城内街巷中的私家园林，与展现于郊野河湖两岸的园林，有着全然不同的旨趣，盐商们在经营上的竞争，在园林修建中反映了出来。圆明园把江南园林成组地仿建在御苑之中，盐商们却花费重金向随侍的太监们收买御苑中的景物图样，重现在瘦西湖上。当时就有：“杭州以湖山胜，扬州以园亭胜，苏州以市肆胜”的定评。但是扬州园林的鼎盛期犹如昙花一现，不久便都衰败了。这是由于铁路交通的变化，扬州失去了原有的经济地位，以财力为支柱的园林，也就再没有能恢复到乾隆时代的盛况。

作为全国知名度最高的风景园林杭州西湖，已被古代诗人们一再咏唱，称赞得无以复加了。五代、南宋都曾在杭州建都，并在这里兴造园林、寺庙、佛塔，确把西湖周围装点得十分妩媚。加上这里的一景一物都有着动人的故事和传说，或和历史人物有关系，便更加令人神往。西湖边有许多名人的坟墓，其中首推岳坟，其次还有妓女苏小小墓、高士林和靖墓、英雄武松墓、辛亥革命烈士秋瑾的墓。西湖中的两条长堤，其中白堤是为纪念做过杭州刺史的唐代诗人白居易的政绩，由原名白沙堤改称的；苏堤是宋代文学家苏东坡任杭州知州时调集民工构筑的。清代浙江巡抚阮元疏浚西湖的淤泥，堆成了湖心小岛，被称做阮公墩。西湖经过历经营建，已成为自然湖山中造景的模式。乾隆在北京西郊兴造清漪园时，昆明湖就是完全模仿西湖

挖成的，包括分布在西湖岸边的庙宇和桥堤。长期以来，人们用“上有天堂，下有苏杭”称赞江浙一带的这两个有代表性的城市苏州和杭州，除了它们的殷实富足以外，风景园林的优美，当是主要的因素。苏州已经成为中国古代私家园林集中、享誉中外的园林之城。苏州园林也成为古代私家园林保存最多、规模最大、品类最全、艺术价值最高的代表。

寺庙园林也是中国古代园林中的一种。佛教自东汉传入以后，佛寺兴起。道教自东汉末年形成，道观由早先的迎神或登高观望的建筑也逐步衍化。寺观建筑丰富了园林景物的内容。北朝时代的佛教寺院，在北魏时杨衒之写的《洛阳伽蓝记》中，反映得相当充分。当时洛阳城内外就有寺庙1367所，其中不少寺庙，就有池台花木之胜的园景，有的本来就是将贵族的宅园改作为寺庙的。至于南朝寺庙的盛况，可从一首唐诗中窥见一斑：“千里莺啼绿映红，水廓山村酒旗风；南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。”这首题为《江南春》的绝句，既概括了南朝佛寺的兴盛，又将自然风光经寺庙点缀后的景色，烘染了出来；但是以寺庙建筑点缀园林的最佳景物，应数佛塔。

佛塔是印度窣堵坡（坟墓）和中国固有的楼阁建筑相结合的产物，在长期发展过程中，它的形式极为丰富多彩。至今，各个朝代的塔，依然装点着祖国山河大地上的各种类型的园林。在寺庙园林中，塔更是突出的景观。在皇家园林中，有清代北海琼华岛上的白塔，静明园玉泉山上的

玉峰塔、妙高塔，颐和园内的多宝琉璃塔，避暑山庄内的永佑寺塔等等。在自然风景园林中，有杭州西湖的保俶塔，钱塘江边的六和塔，扬州瘦西湖的白塔，它们都是具有代表性的园林景物。就是已经塌毁的西湖上的雷峰塔，至今，人们仍然怀念落日余晖下“雷峰夕照”那耐人寻味的神韵。

第二章

杰出的造园艺术

中国古代造园艺术，在世界园艺史上独树一帜，有着自己独立的体系，形成多种风格和流派，习惯上多以北方风格和南方风格来区分。北方园林，风格宏丽、雄壮，南方园林风格清秀、婉约，但它们所具有的艺术语言和词汇是同一的，凭着这些丰富的词汇作出了许多流传千古的好文章。

一 变化巧妙的造景手法

出现于明代末年的园林专著《园冶》出自一位经验丰富的造园名家之手，书中的经验是从实践中来的，很实用，这里面所总结出来的造园手法，仍是近现代园林艺术家所遵循的重要准则，在兴造园林时要参照运用，在维修保护和研究介绍古代园林时，更是离不开它。一些通用于园林艺术中的专用的手法名词，许多来源于这本专著，有的则是经过将其发展衍变而来的。

我们在游览古代名园时，时常听到导游人员给我们讲这个园子建造时如何因地制宜。什么叫因地制宜呢？造园的选址，往往都受到条件的限制，一般说，占地面积有限，环境也受到已经存在的周围条件的制约，并不像一张白纸，

爱画什么画什么。皇家园林的主人是皇帝，他也不能跳出这个规律去造园，只是他在选择环境、圈定园址时有更多的自由。私家园林的占地面积一般都是比较少的。从现存南、北方园林中许多一亩园、半亩园的名称中就可以看出占地的情况。清末苏州著名海派画家吴待秋所住的残粒园，占地才140平方米，还不足1/4亩，却也有山有水，有桥有阁。还有更小的园子，如扬州的容膝园，只能供三朋四友在园内促膝谈心，也是有廊有亭并叠有山石。这是说占地小，占地平面的状况，也是一个决定因素。一般说，可以建园的基址，多是不规则的，这应该说的不利于建园的。清代建于紫禁城内的乾隆花园，便是在原来四面已经存在的宫殿中间，空出的一片长160米、宽37米的狭长平面上建成的。中国古代名园的平面图，几乎都是一个不规则的平面。面对这些难以处理的地形，造园匠师们却处理得非常之好，又非常之妙，往往使人拍案叫绝。这是园址的平面形状。关于园址的地形利用，则有更多的讲究。一是照顾水源的来路，一是将高就低、尽量少费人工。所谓因地制宜，就是说充分利用园址的有利因素，排除、转化不利因素。清代的承德避暑山庄园址的选定，除去选址的一般要求外，还有政治上的考虑，因而先有避暑山庄，后有承德城市。总之，造园的基本条件是园址。在选定的一角天地里，要设计出称心如意的园景，就像一个琢玉巧匠，面对一块璞玉，把玩再三，胸有成竹，然后才能下手创作。《园冶》将造园选址用址的过程，称为“相地”。在相地过

程中，许多自然因素要综合考虑。如室内外的采光，既决定全园的向背，又要照顾厅堂的位置和建筑出檐的深浅。绿化植物生长条件，既要考虑光照、水源、风向，又要考虑与周围建筑环境的协调，甚至造景的寓意，都要事前有所构思。用现在的说法，真是一个系统工程。这一步骤属于现代建筑程序中的规划设计程序。古代造园匠师们充分认识到这一步骤的重要性，不能不说是中国古代园林艺术独树一帜、取得杰出成就的一个很重要的因素。

在分析古代园林艺术时，另一个被提得最多的手法是借景。如果要给借景下一个定义，那就是将园外的景物，组织到园内所能看到的画面中来，与园内景物浑然一体，从而突破园子的有限空间，丰富园景的层次。这种巧妙的手法，是在充分利用周围环境的有利因素和避开不利因素下而完成的。在古代各种类型的园林中，都有杰出的范例。在皇家园林中首推颐和园的借景。颐和园西部数十里以外的西山群峰，从园内看去，一脉相承，北高南低，稍近的玉泉山和山顶宝塔，浮现在群峰之前，使西山群峰层次分明，重点突出。园内，万寿山前山宫殿，倚仗山势严整排列展开，佛香阁拔出峰顶，居高临下，山下是浩渺的昆明湖，一线西堤绿柳，将西部园墙全部隐去，抹去了园内园外的明确界线。由园内东部向西眺望，万寿山、佛香阁为前景，西堤玉泉山为中景，西山群峰为远景，湖光山色，交相辉映，尤其是万寿山所托起的佛香阁，壮丽多彩，将葱茏的群峰秀色、玉泉塔影凝聚在以它为主体的画面之中，

昆明湖又恰到好处地把这个画面全部倒映出来。皇家园林中好的借景还有在北海静心斋的叠翠楼上所看到的，以白塔为近景，景山为远景的画面。在承德避暑山庄内，许多风景画面，都涵有磬锤峰的形象，在山区看到它，是奇峰突起；在湖区看到它；是水中的倒影；在夕阳西下的顷刻间，著名的“锤峰落照”景色出现了，山庄沉浸在寂谧（mì）而神圣的暮色余晖中。借景，往往是以天空为背景的，有着自然幻化的成分。借景中又有远借、邻借、仰借、俯借、应时而借种种区别，这些手法常被运用，但要运用得好，却也不易。

在私家园林中，也有着许多成功的借景范例。无锡寄畅园将锡山上的龙光塔借入园中，开阔园中景物视野，可谓远借、仰借。扬州何园将隔墙的片石山房假山峭奇的主峰纳入园内的画面，造成园外有园、两园一体的错觉，为



借景造园艺术之无锡寄畅园与锡山龙光塔

了达到这一目的，园内假山的选石和堆造手法，有意与园外假山风格接近，可以说这是近借的佳构。

在自然风景园林和寺庙园林中，借景手法的运用，更是丰富多彩，往往互为借景，我中有你，你中有我，并在此基础上又有对景、框景、透景等巧妙的手法出现。

承德外八庙分布在避暑山庄外围的东部和北部山坡上，环护着避暑山庄。既是山庄的借景，又互相为对景，每一座寺庙本身，又都构成风格特异的寺庙园林。它们集汉、藏、蒙古民族风格的寺庙建筑于一区，形成一个完满的整体。这组宏伟寺庙的出现，当然有其更为深刻的政治和历史原因，但是它们之间有机地组合所形成的特有景观价值，不能不说是古代园林造园手法的高度体现。说穿了，借景是园林在空间上的景观组合，是造园家的宏观控制。不管是谁，在避暑山庄与外八庙，凭靠其中任何一座建筑的石造雕栏，极目远望，都有叹为观止的感受。

与借景手法相辅相成的另一个运用较多的手法是障景。障景是屏挡住景物的意思。用什么来屏挡呢？一般用假山、绿色植物、山石、房屋建筑或照壁，等等。这些屏挡物要美观得体，与周围环境协调成景，这样才能为园增色。

障景的目的有两个，一是为了遮挡掉不利于景观的景物；一是屏障游览过程中不马上出现的景物。

第一种障景手法，一般用在与园外相接触的部分，如处于闹市中的园林，墙外往往就是街道，墙内却是山林，这在江南一带私家园林里，几乎是园园都要遇到的问题。

一般屏障的手法是沿墙堆叠假山，山上栽植绿色植物，隐去园墙，或使园墙时隐时露，将园外就是闹市的感觉排除掉。无锡寄畅园园门正当秦园街，门内就是园子的精彩部分，就因有此一障，春花秋叶，无时无刻园内都能体现出安静深邃的美。颐和园中仿造寄畅园所建的园中之园谐趣园，东部墙外就是街道，街道上车水马龙，络绎不绝，由于离墙内不远处，有沿墙长近百米的土山，高过墙头，山上苍松翠柏四季常青，既看不到墙和墙外的纷杂街景，又听不到街市的喧嚣之声，谐趣园不失为颐和园中最具幽静之美的一角，而且，由于土山与廊榭的有机组合，给人以山后藏景、园犹未尽的错觉。这是一个运用极其普遍的造园手法，几乎成为一种程式，就好像章回小说中的“欲知后事如何，且听下回分解”一样，虽是俗套，但在什么骨节眼上打住，却各有巧妙之处。古代园林艺术和我国古代文化的其他门类，是一脉相承的，从这里也可窥见一斑。

另一种障景是为了不使园景一览无余一下子全部呈现出来而设计的。因依靠障景，把一个园子划分成几个既分割又有联系的景区，游览时，会使人产生错觉或者悬念，就像是一场戏剧，有序幕，有高潮，有尾声，这中间用障景隔住，随着游览的脚步，依次过渡展开，总给人以好戏还在后头的悬念。许多名园，都是走进园门并不宽敞，经常是要绕过几个景区，才能达到高潮，一些最开阔、最能使人赏心悦目的景致，总是在你意料不到的时候忽然出现。人们称赞中国园林常常引用“山重水复疑无路，柳暗花明

又一村”这两句诗，就是指在这个环境过渡的骨节眼上所出现的情境。

走进苏州留园，门内是不太大的门厅，四面只见走廊，中间一方天井，廊壁间开有许多漏窗，窗外看不到什么惹人的景色，只是又透见一些漏窗，几经曲折，才从廊的尽头窥见园景一角。这种入园的安排，园园相似，但又巧妙不同。《红楼梦》第十七回“大观园试才题对额，荣国府归省庆元宵”中有许多描写都是说的障景，如进园门后：“只见一带翠障，挡在面前。众清客都道：‘好山、好山！’贾政道：‘非此一山，一进来，园中所有之景悉入目中，更有何趣？’”这座翠障，便是大观园门内以假山设置的障景。用假山做障景是比较普遍的手法。还有经常用的单块太湖石竖立在门内堂前的，也起了屏蔽的作用，虽然在瞬间便能绕过去看见了究竟，但是，只因一挡，不但由外向内看，丰富了层次，增添了趣味，而且由内往外看，也起到了同样的效果。所以，凡是设障景的地方，不但像戏剧的分幕场次，而且也像文章中的段落，发挥起承转合的作用。障景主要的目的不在于分割，而在于连接，在于将园景糅合成一个完整的序列，将不同的景致和不同使用功能的景区有机地贯穿在游览线上。

颐和园是皇家园林最完整的代表。在其政治活动区内的仁寿殿前虽有花木山石的点缀，但总有一派皇家的威严气氛。殿后是一道逶迤的土石假山，走入山道，只见两边树木葱郁，峰回路转，三两步间，一幅高阁、平湖、远

山的壮丽图景就呈现在面前，这是在山道中料想不到的，即使手中持有导游图，看过上面印着这幅画面，第一次来游的人，也难以想象是在这里欣赏到它。障景的巧妙作用，就在这里显示了出来，所谓欲扬先抑的布局，必须通过障景去实现，这种戏剧化的手法，是利用景观情境相反相成的。

在私家园林的一些景区过渡的变化之中，这种先抑后扬的手法随处可见，反复运用。美国大都会博物馆，复制了苏州网师园的一角殿春榭（yí）庭院，称做明轩，陈列展出。本来网师园中的这座庭院藏在主景以外的角落里，别有洞天，意外出现，进入后大有窥破天机的乐趣，只孤立地复制这一角，难得出人意外的戏剧效果。障景的手法变化无穷，没有障景的园，一目了然，一览无余，还有什么趣味可言呢？障景手法的出现，反映了古代园林艺术的追求旨趣，欣赏它，要领略它寓情于景的立意，要玩味它触景生情的奥妙。中国园林的景致，是经得起咀嚼和推敲的。

还有一些被各种园林著述所提到的造景手法，如点景、对景、框景和移景，有的在前面已经提到过。这些名称是在研究古代园林的过程中，概括出来的，它们的含义不完全相同。

点景的含义最广泛，意思是说，应该在有景物的地方要点缀出景物来，小到一石、一树，大到一座假山或一座厅堂，甚至在山头建一座宝塔，水上堆一个岛屿。总之，要把景物点出来。没有的要点出，不明显的要点明，呆板

的要点活。点景的体量大小是相对的，点景的体量不一定小。主景相对于另一处景也可看成是点景。如颐和园内的廓如亭（俗称八方亭）都说是全国最大的亭子，走近一看，确也是一座庞然大物，但对于万寿山上密集的建筑群来说，它正是一处点景，要没有八方亭，这颐和园的总布局就会感到失去了平衡；有此一景，便把东堤南端十七孔桥一带点活了。



点景造园艺术之北京颐和园廓如亭

本来，点景是盆景手法的专用词，现在沿用很广，所谓“万绿丛中一点红，恼人春色不须多”，点景的用意是应该精、少、小的，关键在于点活，点出神气，点出意境。用山石点景，用亭子点景，都要起到画龙点睛的效果。

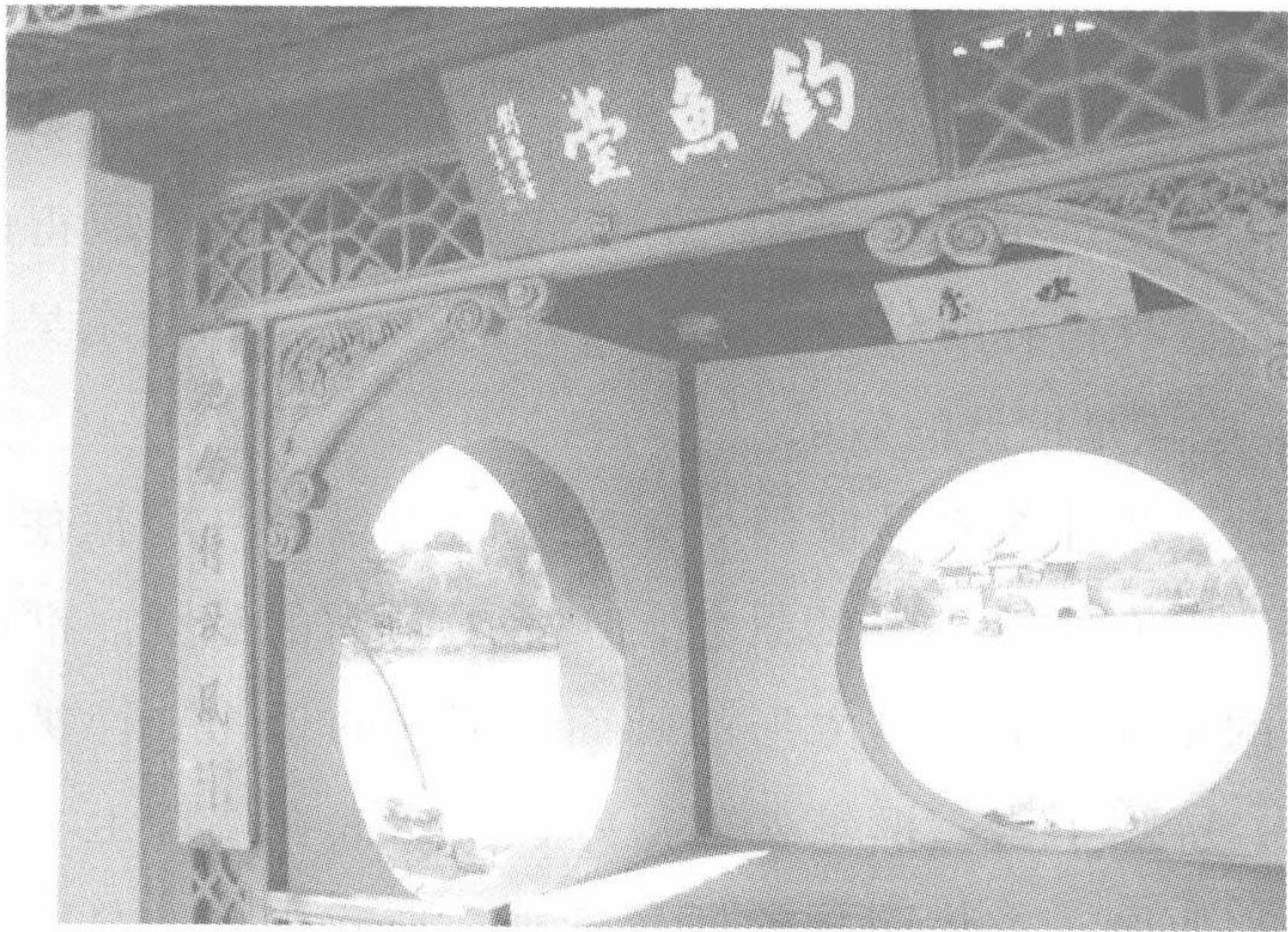
对景几乎只是专从视觉上说的，不管身在园中的什么位置，对面都要有景可看，以湖池为中心的园子，隔岸景

物，往往是互为对景的。讲究的园林布局，哪怕是游廊的每一个转折，迎面都要有赏心悦目的景物。园子不分大小，对景总是要有的，像颐和园昆明湖上的南湖岛和十七孔桥，就是万寿山的对景。要是以南湖岛和十七孔桥为主体，万寿山就成了对景。凡是对景，要是从室内、廊内通过门窗看过去，就成了框景。

框景作为造园的另一手法，往往最能取得效果，容易被人接受。框景是利用门框、窗框向外眺望所取得的景色画面。杜甫有两句诗：“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”，应该是框景的效果。

框景为什么容易取得效果呢？因为景色一经框住，便出现四围有明确界线的景色，产生了画面的感觉。框圆是圆形的画面，框方是方形的画面。框外的景物一律被剪裁了去，屏障了去。框景处理得好，就像嵌在墙壁上和门洞里的一幅画。古代园林的框景处理，形式多样，总以得到精彩的画面为目的。在北京的皇家园林中，有一种什锦灯窗，用不同形状的洞窗，排列在半廊的墙壁上，在廊中漫步，可以看到不同形状的窗框中出现的画面。有时随着脚步移动，画面内容不变，画框的形状却不断更换，平添了许多趣味。扬州瘦西湖上有一个俗称钓鱼台的亭子，建在伸入水中长堤的终端。这座亭子的四面都是圆洞门，三门临水，一门面对走进它的堤路。从堤上向内看去，可以透见两门中同时分别框取的画面，一个框取法海寺的白塔，一个框取五亭桥。这两处都是瘦西湖上著名的建筑物。从

这里看去，别有一番意境。最巧妙的是，由于透视角度，框取五亭桥的是正圆形，而框取白塔的圆门呈直立的椭圆形，都和建筑物的形状相适应。凡是到过瘦西湖的游人，都要找到这一景看一看，并摄影留念，这就是古代园林框景的魅力。



框景造园艺术之扬州瘦西湖钓鱼台

框景的对面，必须要有对景，空框或不成景的框都是败笔。所以园林中各种造景手法的运用，要综合考虑，巧妙搭配，交融贯通，左右逢源。用各种手法所造出的景，才能构成一个有机的整体，一个完整、完美的园林。

移景是另一种概念，实际指的是仿建。这种仿建以皇家园林最为突出，圆明园、避暑山庄和现在的颐和园内，都有许多景色是移植而来的。最大的景物移植仿建，应是清漪园的昆明湖，它完全是模仿杭州西湖展拓定型的。这

不但有乾隆的诗为证，而且，至今这两个风景湖泊，仍然有着极其近似的平面形状和水上堤岛的分布。圆明园和避暑山庄，都有照着江南名园规划建造的整座整座的景区或园中之园。但是保留最完整的园中之园，是颐和园内的谐趣园。它的原型是无锡的寄畅园，自仿建以来，各自又有了200多年的变迁，至今将两园相比较，还有着许多不难辨认的亲缘现象，极其神似。可惜，清代皇家园林中“移天缩地在君怀”的大量移植的园中之园，都毁于1860年的英法联军之手，已无法从实物上加以比较了。

移景和复制不一样，由于园林总是要受到自然条件的局限，做不到分毫不差，一模一样，因此只能用写意的手法，使其在似与不似之间。移得好的，反而能取得青出于蓝而胜于蓝的效果。

二 理水——古代园林的命脉

中国古代园林中的水，大到浩渺无边的江河湖海，小到涓滴细流，都是造园家所不肯放过的水景塑造对象。没有水的园林几乎没有，有了园林的构筑，自然界各种形态的水，也被纳入到园林的景色之中加以利用，这称之为理水。水在园林艺术中的运用，又一次体现园林是人化的自然这一评价。

古代园林中，最通常出现的水景是水池，水池的名称

很多，有称之为金鱼池的，有称之为湖的，有称之为沼的。凡是有水池出现的园，不是以它为全园的中心，便是作为园内一个景区的中心，而且往往与假山相配合，构成山水园的基本格局，这是造园的最基本的结构条件。

水必须有源，水入园处的处理要自然，下游也要有所交待。出园处的处理和入水口一样重要，这样，园池中的水才能活，才能静中有动，来龙去脉交代清楚，即使一潭死水，也能产生活的感觉。土和石都是构成真山的材料，由于人工的采集、堆叠，就成了假山。水是构成江河湖海、激流飞瀑的元素，经人为的治理变化，就成了园林中的水景，要说它们是假湖、假溪、假瀑布，也不是没有根据的。这 and 现代通用的人工湖、人造瀑布是同一个概念。但是，古代园林中水的形态有更多的讲究与追求。

和假山不一样，水池的形状，不是由水形成的，而是堆叠土岸和石岸勾画、约束出来的，园林中水池的平面，几乎都是不规则的，有的只在临水主要厅堂的前方，砌成整齐的方形泊岸，实际是厅堂的露台伸到了水边，这种不规则的平面，要表现出自然界的各种水边的野趣，有突入水中的，有凹进岸边的。用土堆筑不能表现的，就用石来点砌，由沿岸的山石与池畔的假山叠成一气的，就称为池山。《园冶》中说：“池上理山，园中第一胜也。”把这种山与水互相依存、互相映照的池山排为园林中数第一的景致，主要是指的水。水是园中必备的景物，有时，因为有水才有园。

颐和园的前身清漪园，是因为北京西北郊的泉流汇聚，形成北方少有的“西湖景”水乡情致，才在这里选址造园的。造园的第一步，就是展拓水面成昆明湖。所以乾隆皇帝有一番话说：挖湖是为了治水，有了湖山的胜景，会没有亭台的点缀吗？这是造园先理水的典型事例。古代园林中，有一类水景园，其实，现存的绝大多数的古代园林，都可以归纳到这一类型之中，只有少数园林是缺水、少水的。有人说，紫禁城内的乾隆花园就看不到水，事实也是如此，一无池，二无沼，但它在里面建有一个楔（xì）赏亭，亭内地面铺石，凿出一个盘曲的石槽，称为流杯渠，这是模仿兰亭修楔的故事。石槽上方有一贮水的缸与石槽通连，石槽一经放水，便可以浮着小酒杯流动。这里的水，可以说是园内的唯一可见的水。同时，这个以叠山取胜的园子，还叠出一些涧谷、飞桥，虽不见水，也把水隐喻了出来，是一种以虚代实的手法。这种手法在许多园中被运用着。

另一个少水的园子是苏州的沧浪亭，园内的水池与整个园子相比，是太小了些。但沧浪亭园门临水，从门前看，沧浪亭像在一个岛上，必须通过石桥才能进入，园外的水，弥补了园内水的不足。其实，颐和园中的南湖岛、嘉兴南湖的烟雨楼，都是四面环水，岛上无水，并没有人提出这里无水的问题。

皇家园林的总体布局，存在一个一水三山、祈求长生不死的模式。这一水三山中的一水，是指海而言。所以圆明园中最大的水面称为福海，海中的岛上建有蓬岛瑶台一

景，蓬岛就是指海上三山之一的蓬莱。颐和园、北海以及古代曾经皇家营构过的水域，如杭州西湖、南京玄武湖等，都有这样的寓意，这都是园林中的大水面的处理。这些水面都需要有丰足的水源，并为了保持湖水的洁净、充足，需要有蓄水、供水、防淤、排涝等一系列水利工程相配套。所以，在园林的理水过程中，需要有高深的工程技术知识。像昆明湖这样一个3300多亩，既有观赏功能又有蓄水作用的水域，原来在它的西部还有高水湖和养水湖用来实现沉淀和供水的作用，以保证昆明湖的澄清和一定的观赏水位。湖的出水口也考虑得很周到，环湖还另有可以节制调控的八个出水口，用于排涝和灌溉周围的农田，其中有一个出水口专门通往圆明园中的福海等湖面。主出水口放在南端的绣漪桥下，泻入长河，成为帝后乘船来园时的水路，也是城内三海等处用水的水源。这是一个综合治理、综合利用的项目，至今，昆明湖还部分地担负着上面提到过的一些功能。它更能使游人沉醉于碧波荡漾的优美景色之中，流连忘返。

在自然风景园林中的水系，是非常重要的水景保证。杭州西湖的水源，主要由溪流注入，然后导入运河和城河。而济南的大明湖，依靠泉流汇聚，流入小清河，归于渤海。玄武湖湖水来自钟山北麓，几经周折，分口注入长江。这些湖景的保持，全依赖于水系的保持，从古至今，它们都与国家河道工程关系密切，既是城市生活、生产需要，又是美化城市风貌的重要方面。

私家园林的水面较小，且都串联在城市的河网之中，没有河网可串的，靠地下水，凿井人工灌注。这些园林的观赏要求，主要是对水的要求。一是水位要求恰到好处，许多小园的岸边叠石，需要在露出水面的一定高度看，才能欣赏到最佳景致。二是要活，凡是死水，要用山石堆叠遮挡，做出一个假的活水源头，或者出水的地方。在一些园林中，故意将临水墙的根部，做出券洞，使水进到墙的另一边或建筑的基部，取得活水源头的效果。三是要曲，水道要弯转有度，不能一眼望到头，这是水上障景的手法，另外还要用山石、建筑、花木来掩映。四是要宽窄相间，空间上要产生变化。五是要分出景区，一区一水，一水一区，区区有水。园林中水的得景，不只是池景，还另有一些常用的手法。

瀑布是水景，山石洞口的瀑布，模拟水帘洞。落差不大的湍流，模拟山泉的川流不息。山石中淌过的小溪，又酷似幽谷中的涓涓细流。出现这些效果，一是要水，二是要石。水主要靠地形变化，将高水位的湖水引到地形低凹的地方成景。谐趣园中的玉琴峡，就是利用自然山石所形成的地形，引来昆明湖后湖的水，加以引导造景的。在没有自然地形可用的情况下，可将建筑屋面的雨水用天沟归集到山石顶部预留的贮水坑洞中，下暴雨时，山石迭出的涧口就涌溢出漫流的水溜儿，成为瀑布，这是一种“坐雨观泉”的趣味；不下雨时，山石所堆叠的峭壁涧壑，使人联想到瀑布水景。这里的叠石堆山，是模仿自然界的山涧。

这种处理方法，技艺相当繁复，平缓的山泉堆叠，不但要激起水花，看到淌过的水溜儿，还要听到水声，潺潺淙淙，使人未见其景，先闻其声，凭着声音寻去，才能看到，要走到近旁，还得绕过山石廊榭。要叠出这样一景，须有一定的技法，选石很严格，有所谓送水石、劈水石、激水石等等名目。顾名思义，这有声有色的水景，不是偶然得来的。宋徽宗赵佶在东京（开封）兴造艮岳，就有依真山贴巨石而成的“瀑布屏”一景，当时在山后用水柜贮水、人工放水，很是壮观。

古代园林中水的另一种形态是泉。济南是泉城，赏泉、听泉、品泉，都是园游的内容。在风景名胜中，都要有泉这个景。兰州的五泉山，五泉并陈，瀑布悬空，清流漫地，可听可赏。无锡惠山的天下第二泉，杭州西湖有虎跑、玉泉、龙井三大名泉，都是可赏可品。第二泉边上的竹炉山房，就是专门用来品评第二泉水的所在。

园林中的水，我们已从一池、一湖，说到了一杯。最后，还要说到大处去，即江南三大名楼所凭借之水。黄鹤楼建在长江边上，滕王阁建在赣江边上，岳阳楼建在洞庭湖之畔，这几座几经毁



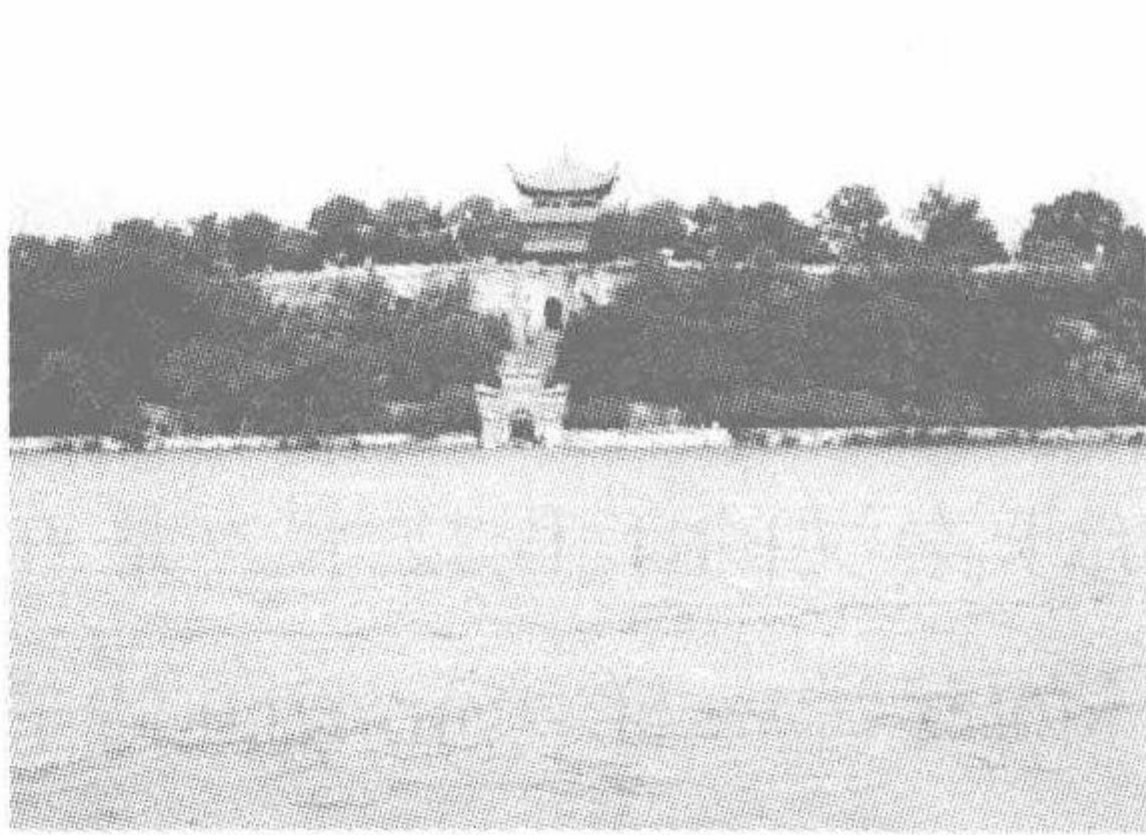
水景运用之长江边的黄鹤楼

建的名楼，与它们所凭借俯瞰的江湖之水，组成了统一的景观。“日暮乡关何处是，烟波江上使人愁”，这是黄鹤楼

下的长江烟波。“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”，这是滕王阁下的赣江秋水。“至若春和景明，波澜不惊，上下天光，一碧万顷”，这是岳阳楼下洞庭湖的万顷波涛。更有将大海摄入画面的，这便是山东的蓬莱阁。



水景运用之赣江边滕王阁



水景运用之洞庭湖畔岳阳楼

古代园林的水景运用，随处都可见到。有一首描写明代北京勺园的诗，其中两句：“到门唯见水，入室尽疑舟”，这是说水的景观效果。另一首著名南宋诗人陆游的诗《沈园》，其中两句：“伤心桥下春波绿，曾是惊鸿照影来”，这是园林水景所产生的情。

三 叠山——中国古代园林的独特创造

最典型、最独特的中国古代园林的造景手法，要数假山。

和水景园中的水一样，假山是对山林环境追求的体现。是祖国山河在庭院中、园林中的摹写，是对自然山川深入

观察并加以传神刻画、仿造的艺术品。它的出现，使中国园林从概念到形象都区别于任何外国园林体系。历史证明，它对国外的园林产生过很大的影响，这种影响，仍在扩展之中。

假山，可以分为土山、石山、土石结合山三种基本类型，以土山的出现最早。

在古代造园手法中，就有挖湖堆山的巧妙运用，这种始于秦汉的工程技术，是在平地造园过程中出现的，和园林的起源一样，帝王园林最早采用。平地起土，堆积成山丘，也形成了池沼，一举两得。颐和园后溪河，将改造开挖时的泥土，堆积在北岸，形成山丘，屏蔽园外街市的喧嚣。经过现在计算，这一带山土的体量与河床的容积，几乎相等，证明是挖湖堆山。土山经风雨冲刷，容易造成水土流失，山脚用石块垒砌防护，这便是土石假山的雏型。

积土成一定高度的山，须占很大的地盘，在面积有限的园林中难以做到，于是在土石山的基础上，又出现了叠石假山。这种以石叠砌的假山，可以得到高耸的效果，也可酷肖峰石嶙峋的自然界山景。现存古代以各种石材建造的假山，千姿百态，搜尽了自然造化的奇峰怪壑，加以缩小再现。经过二千多年的发展，古代假山艺术达到了令人惊叹的水平。以假山著称的名园很多，北京北海内的静心斋，苏州的环秀山庄，扬州的个园，上海的豫园和苏州的狮子林，都是以假山而著称于世的名园。其中，扬州个园的四季假山，独树一帜，把假山艺术推到了令人叹为观止

的极致。这些名园中的假山都以叠石假山为主。

石山又分成两大类，一类叫湖石山，一类叫黄石山。湖石是指太湖石，这是一种灰白透青的石头，石形千奇百怪，上面有许多透空与不透空的孔窍。被称为湖石的，也不完全出在太湖，北方就有北太湖石和土太湖石，颜色也不一定是青白色。但是被唤作湖石的一般外形多为曲线组成，总的感觉是圆的。另一类黄石山的石材，外形多为直线构成，颜色呈黄石或棕红色，总体感觉呈方形。狮子林是湖石山一类，由于湖石的形状。经过拼砌很像一群狮子，便有了这一名称，并成为假山中的一个流派。圆明园、承德避暑山庄和颐和园内，都有狮子林的摹本。狮子林像狮群，只是神似而已，并不是用湖石塑造狮子，更没有眼鼻口耳的具体刻画。清代有一个董道士曾在扬州堆叠过一座名为九狮图的假山，在一般情况下看，并显不出特别的好处来，但大雪以后，却真的能数出九头活灵活现的雪狮子来。这座假山今天已经不存在了，但从这段传闻中，我们可以想见其中的奥妙，这种借自然界的變化，所得到的艺术效果，正是假山艺术出神入化的创造技法。同样的巧思表现在现存的承德避暑山庄文津阁藏书楼前的假山里。这是一座以湖石为主的假山，山前是一座水池，全山倒影映入池中，在丽日当空的白昼，池中总可以看到一钩新月的倒影，幻现在假山的倒影之中，这个人造的不升不落的月亮，原来是堆山时精心设计的。那一弯新月的倒影，是预留的石缝中所露出的天空的倒影，古人有山高月小、水落

石出的景色描写，有此一景，就使文津阁前的假山，生意盎然，有画龙点睛的作用。但是，绝大多数假山，都是本着整体看主峰突起，四面呼应，层次分明，走近看脉络清晰，洞口半隐，蹬道迂回，走进山洞，有的从平面展开，弯转曲折，有的在洞内有台阶可以上下，洞内经过各种处理的明窗、洞隙、孔眼引进日光，明暗有致，既感到身在洞中，又不致摸黑前进。有的洞内，还藏有石屋，设有石凳桌椅，可以休息。洞内的山道往往在山顶与山外的登山石级相会合，构成循环往复的通路，达到洞内、洞外、山顶、山脚都可游赏的目的，甚至在中途故意做成一些不通的歧路，错走了要折回原地重找出路，给游人平添了许多迷途知返的趣味。

苏州的环秀山庄的假山，占地很小，进入山内很有看头。这座假山，用小块的太湖石拼合而成，整体感却很强，接缝处的灰浆都隐蔽在拼缝的里面，非常自然。钻山一游，景致丰富，单是迂回的山道就有 60 余米，令人惊叹山石匠师出人意外的想象力和摹写能力。山内两处石屋，一处采用自然山洞的形式，顶壁都是山石砌叠而成，酷似自然形成的溶洞；另一处称为石室，顶壁都采用普通的房屋室内处理办法。区区小山之内，两处石屋的变化，是煞费心机的。比环秀山庄占地更小的著名叠石假山，有扬州的片石山房和小盘谷。片石山房出于明末清初绘画大师石涛和尚之手，现虽只剩原物的一半，但峭岩深壑，一峰突起跃出园墙，颇具画意。小盘谷的妙处，在于山与水的结合，它

具有环秀山庄的假山长处，更巧妙的是，山和水平分秋色，互相辉映，进入山中，几处路口临水，以石洞框取对面水阁凉厅的倒影，有着无限的诗情画意。而在水阁凉厅中凭栏看山，主峰倒映入池，别是一番情意。规模巨大的假山，在私家园林中有上海豫园的大假山，传为明代叠石名家张南阳的作品，这是一座黄石堆叠的假山，重峦叠嶂，气势很大。

在皇家园林中，以假山闻名的，还有北海的静心斋，这是以北方石材堆叠的，规模很大，在中心湖面向四岸展开，峰势舒缓，无论从哪一个方向看去，都能得到峰峦叠翠的壮观景色，可以说，它在北京地区首屈一指。颐和园中的许多大型假山，不但体量庞大，而且艺术价值也很高。这些假山，由于多数都是主景的陪衬而被埋没。如前山佛香阁两侧的大黄石山和后山四大部洲象征铁围山的假山，都高达20多米，外形气势恢弘，山内岩洞千变万化，所用石材之大，是任何现存古代假山所不能比拟的。光说搬运这些石头就不容易，何况将它们堆叠成有形、有趣的假山呢！这两处的假山还有一个特别的地方，它们与真山相交接，融为一体，精彩之处，真假难分，以假乱真，以真乱假，有的地方，真会将真山错认为假山。

这里，我们还要重点描述最有特色的一处假山，那便是扬州个园内的四季假山。这处假山反映了我国古代园林再现自然和人化自然的宗旨。一般说，假山模仿真山也应有四时的景色差异。个园山石匠师的匠意，却在于在同一



叠山造景手法之扬州个园四季假山

时间、同一季候里用假山表现出四季。把一个时间的概念借用空间表达出来，这正是我国传统艺术中常用的一种写意手法。个园的春、夏、秋、冬假山，不仅妙在它的组合，四座假山堆叠的艺术性，也达到了相当的高度。其中被视为秋季的黄石山和夏季的湖石山，孤立起来看，都可以说是同类假山中的精品。黄石山还可以进一步说成是同类假山中的极品。

个园的春山是由园门以外两侧山石围起的竹圃开始的，数十竿竹子里，间或栽立着几峰石笋，疏落有致，不丛杂，不渲染，并以山石向园门内的道路延伸，似乎这春的勃勃生机要向园中送去。顺园路左拐，一座湖石假山展现眼前，它在一池清漪中浮起。一座弯转平桥由岸边伸向水中，再折入水中的岩洞里，只此一桥，占尽了湖石池山的风采，

出人意外，不必踏上桥板，已勾起了对岩洞中景色的悬念，已领略了夏季水洞中的清凉，加以山顶浓郁的常绿植物的配置，它确是夏季的山。循夏山到达山顶，可进入园中主楼的上层，秋山就展现在楼栏之外。沿楼廊走到尽头，便可进入秋山峰巅。这是一座黄石假山，石色近土红色，只此一色，便生秋意。这座山的好处，还在于它与主峰以外的配峰的呼应，在于它山势脉络的连贯。如果说，那座夏山是以池中的水找平了山脚，这秋山却是以地找齐了山脚，仿佛一幅画的底边，一刀切似的平整。真山当然不会出现这样的情况，因此它好就好在不撇开假字，偏在假处出奇制胜。要说个园中的秋山是叠出来的，不如说它是摆出来的，摆得那样得体，那样平稳，那样舒服，那样既符合自然界的规律又可人心意。在那山中的一方隙地，只几块石头，就够人流连一番，回首望去，山顶住秋阁的一角飞檐、山腰只一步即可跨过的玉石天桥，才使游人记起身在假山之中。出了秋山，折往南边一座厅堂的前脸，便是冬山的所在。它藏在这全园唯一的半封闭的小天地里。这冬山只一个藏字便点了题，从颜色上看，它纯由白色的宣石叠成，俨然一座雪山。这座雪山背靠园墙，隔墙便是园门外的春山，墙上整齐地排列着圆形的漏洞，可窥视内外景色，也是冬山与春山之间的沟通，有人将它解释成冬春之间的周而复始，果真如此，在这个有限空间里所显示的四季景色，则是无尽的了。

假山艺术，是中国古代园林的重要特征，也是园林建

筑的特有形式。从古代现存的实物中，从现代作品中，我们都能感受到它那特有的风采和很少受到外来影响的独到的艺术个性。

最后，附带说一下假山的另一种表现形式——置石。它是以单块的石头，陈设在园林的庭院之中，故习惯称之为置石。这种置石多采用太湖石或者与太湖石的“瘦、透、漏、皱”特征相似的石头。什么叫“瘦、透、漏、皱”呢？原来，太湖石在水中长期形成千奇百怪的形态，有许多孔窍和空洞，这“漏”字就是指石头上自然的空洞；“透”字呢，指空洞和空洞之间有相通连的孔道；“瘦”是石头的大外形不臃肿；“皱”是说石头表面有丰富的天然纹理。著名的太湖石大都称为峰，如绉云峰、瑞云峰、冠云峰等等。它们都是能说出来历和故事的名石。扬州原有一座九峰园，就因园内有九峰太湖石而得名。乾隆皇帝看中了其中的两峰，将其运到了北京，两峰中的一峰被置于清漪园内的石丈亭院子里。把石头称为丈人，也是有来历的，宋代画家和书法家米芾（fú），在官任上看到衙门后院的石头，极为喜爱，特别穿上官服下拜口呼石丈，这便是石丈的来历。民间绘画中，米颠拜石是著名的题材，可见古人对石头的偏爱。园林中供观赏的这些奇峰怪石，其开采、运输，都需要付出巨大的代价。宋代在开封建艮岳时，从南方起运太湖石，先要用泥土将石上的孔窍填实，然后再包装上路，运到目的地，再将石头浸入河中，剔刷泥土，这中间不知要耗费多少人工。

明代官僚米万钟，为在北京的海淀建勺园，收集奇石，他曾在房山看中一块有极好观赏外形的色青而润的大石头，凿下以后，运到良乡就运不起了，无奈弃置路旁。到了清代，乾隆皇帝下令将这块石头运到清漪园乐寿堂院内作为点景屏嶂，取名为“青芝岫”。因为有米万钟中途停运的事，所以民间又给它起了个名字叫败家石。这块石头长七米，高五米，厚三米，是置石中最大的一块。

四 丰富多彩的园林建筑

中国古代园林与中国古代建筑是不能截然分开的，中国古代园林是中国古代建筑中的一个门类。前面我们说过，园林是在古代建筑发展到一定的高度才可能出现的。园林的出现，丰富了中国古代建筑的文化内涵，它是古代建筑成就中不可割裂的精彩组成部分。它们之间不但是亲缘关系，而且是承属关系。

中国古代独特的建筑体系，决定了中国园林在世界园林中强烈、鲜明、独特的个性。作为宫殿建筑最辉煌的现存代表紫禁城建筑群和皇家园林颐和园之间；作为遍布全国以地区风格为特征的现存古代民居与相应的同样具有区域特征的私家园林之间，它们的建筑形式与构造工艺是同一的。园林建筑中常见的形式廊亭桥榭，无不是从一般建筑中离析出来而加以典型化的，在非园林建筑中都可以找

到它们的原型。

廊，由古代房屋的檐下部分——庑发展而成。古代造园家解释园林中廊的发生时说它是“庑出一步”，即说它是由满足遮挡风雨日晒的功能需要变化出来的，这种庑出一步的廊，就是我们在一般民居中也能见到的檐廊。园林中的廊，早已从檐下解放出来，经千变万化，有的已从主体建筑的附属地位，跃为声名赫然的主景，闻名遐迩。

园林中的廊，是我们至今游览那些古代名园时的无声导游，它总是领着游人信步向前。所谓“一步一景，景随步移”，多半是在廊内的感受。造园匠师们总是用廊这种建筑形式，将分散在园内的景点连成一气，实际廊是一条带屋顶的路。但是廊，绝不是只为了解决通道而设，它是为了观景，它自身也是景。著名的廊不胜枚举，仪态万千，形式多样。有游廊、回廊、直廊、曲廊、花廊、水廊、长廊、响廊、爬山廊种种名色。在园中，它



北京颐和园长廊

们穿花过阁，绕水环山，有的贴墙，有的凌水，曲直依地形弯转，高低随山势升降。北京颐和园中的长廊，由 273 间连续组成，长达 728 米，是名副其实的长廊，已被认定为世界之最。历史上虽有更长的廊子的记载，但都已不复存在。

颐和园的这条长廊，是园内众多景物中知名度数一数二的景物，到颐和园不走一走长廊，是不算到过颐和园的。另一条古典园林中著名的廊是一条水廊，在苏州拙政园内，用山石作柱，空架在水面上，高低舒展，倒影空灵，被美称为波形廊。它长达 50 多米，有水上长廊的雅号。扬州何园的串楼复廊，展开有 400 多米，作为私家园林，可算是宏



苏州拙政园水廊

篇巨制了。这条楼廊，是连接住宅和花园的立体通道，几乎绕园一周。楼廊是指上下两层的廊，垂直重叠。复廊是指内外两层有中隔的廊，水平并联，实际一廊有四条分开的通道，互相不干扰，内外中隔墙体设有漏窗，互相可见，但要走到一起，必须绕相当的距离，有时不走回头路，还走不到一起，可谓同途异归，趣味无穷。所以说，廊既有使用功能，又有欣赏游乐的功能。许多曲折迂回的廊，掩

映在花阴柳绿之中。在廊内漫游，随它的转折转换着游人的视角，往往一转步，就出现一个新的画面，这种廊的曲折是经过精心安排的。成功的曲廊、回廊无须在廊内东张西望，只要信步向前，自能赏心悦目。一般廊基均高出地面，因此在廊中赏景，不需踮足，十分随心。爬山廊更步步升高，提供了一个在不同高度观看园景的所在。廊有避雨的功能，但廊也是欣赏雨景最好的去处。廊有避日曝晒的功能，但它却喜欢月光的投射，夜游名园，如得明月相照，踏着铺映在地的竹影、窗花漫步廊中，当是一件难以忘怀的乐事。廊这种建筑形式，经过古代园林艺人的加工创造，已不再只是“庀出一步”、在人屋檐下了。

亭是园林中一个几乎少不了的建筑形式。“亭”字的含义原是从停止转化而来的，指行人停留住宿的处所。秦汉制度，十里一亭，十亭一乡。所以古代送别，往往送到十里长亭。园林中的亭，专指有屋顶而四周没有墙体封护的点景建筑。北京颐和园万寿山西部的凌云阁原是一座铜铸的殿，由于四围窗格曾长期流失国外，四面通透，习惯就称它为铜亭子。以亭而得名的古代园林像苏州的沧浪亭，是宋代园林的遗存；北京的陶然亭，是清代康熙年间所造。但陶然亭的建筑形式，又不完全像习惯所指的亭子的形式。

在园林中，亭子的形状变化多端，平面呈四方、五方、六方、八方、圆形、梅花形，还有套方、套圆、三角、扇形等等。屋顶以攒尖顶为主，配以别的形式。攒尖顶是指屋面集合到中间收顶的古建形式，坡度较大，便于排水。

但是，特殊功用的亭子又变化式样，如井亭，是覆盖水井的，顶部中间露天，很是特别。变化多端的亭子是园林中可以停坐休息、玩味领略周围景色的建筑。从园内的任何角度向它看去，又是能点活、丰富画面的建筑。

一园之中，往往不止一亭，有多到几十座的，形态各异。北京景山将五座亭子对称排列在山脊的五峰之上，是紫禁城背后的屏障。中峰的万春亭，黄色琉璃瓦，三层重檐，高达 17 米，加上景山的高度，总高达 60 米，是北京城中轴线上的制高点。在亭内可俯视全城景色，特别是一片黄灿灿的紫禁城，就在眼前，宏伟的古都风貌尽收眼底。

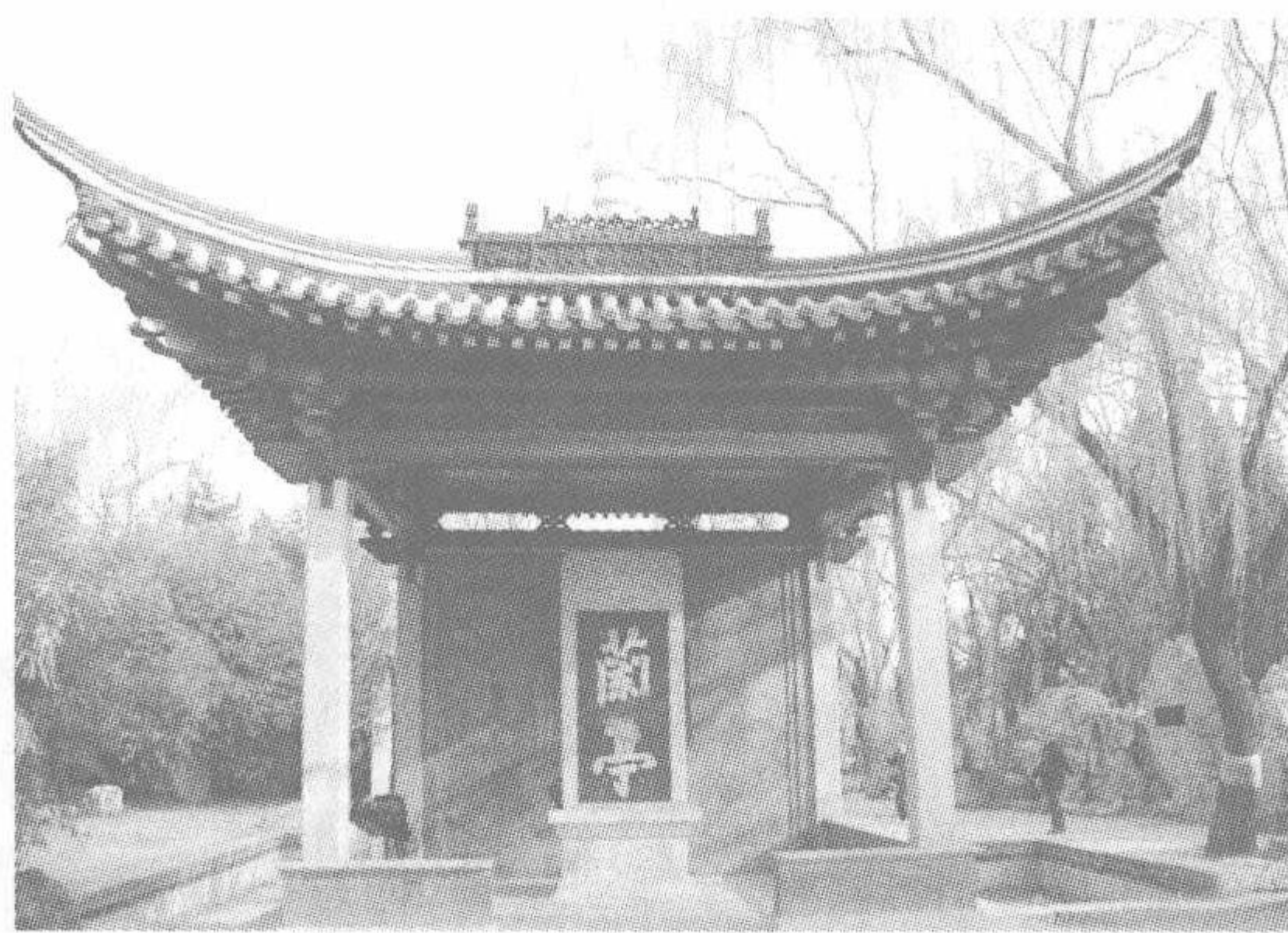


北京景山万春亭

颐和园内的廓如亭为全国最大的亭子，这是一座八角重檐的庞然大物，由内外三圈 40 根方圆相间的柱子支撑。可是，亭子并不以大取胜，总以小巧玲珑、结构精简为上品。著名的小型亭子很多，如苏州拙政园内的笠亭，顶圆如斗笠，

虽比真斗笠要大得多，但感觉是一只竹笠而已。在私家园林的庭院中，还盛行一种半亭，是贴墙建亭，只有一半，另一半好像已经挤进墙内，这种设计是受园内空间局限而逼出来的巧思，处理得好的，有不全之全的妙处。还有一柱亭，那只是一把很大的伞，虽然作为建筑的亭来说，不能再减再小，但它却更能表达亭子遮阳避雨的本意。这可以说是亭子的致精微者。

历史上有很多著名的亭子，并因这些亭子而形成景区，如绍兴的兰亭，安徽滁州的醉翁亭、丰乐亭，湖南岳麓山的爱晚亭，



绍兴兰亭

北京北海的五龙亭，西安兴庆宫的沉香亭等。北京陶然亭内兴建的名亭景区，计划要仿建全国 100 座著名的亭子，集名亭于一园，堪称亭子博物馆，充分反映全国亭子建筑的精华。

中国古代园林内，见不到水的园子是很少的。因水而设桥，便成为园中不可缺少的点景，即使没有水，也建有旱桥，巧妙地把水点出来。生活中的桥，以最短距离接通两岸为原则，桥身也多取直。园林中的桥，多隐藏，两岸园路多迂回，桥身多曲折。虽然我国古代的匠师所遗留到

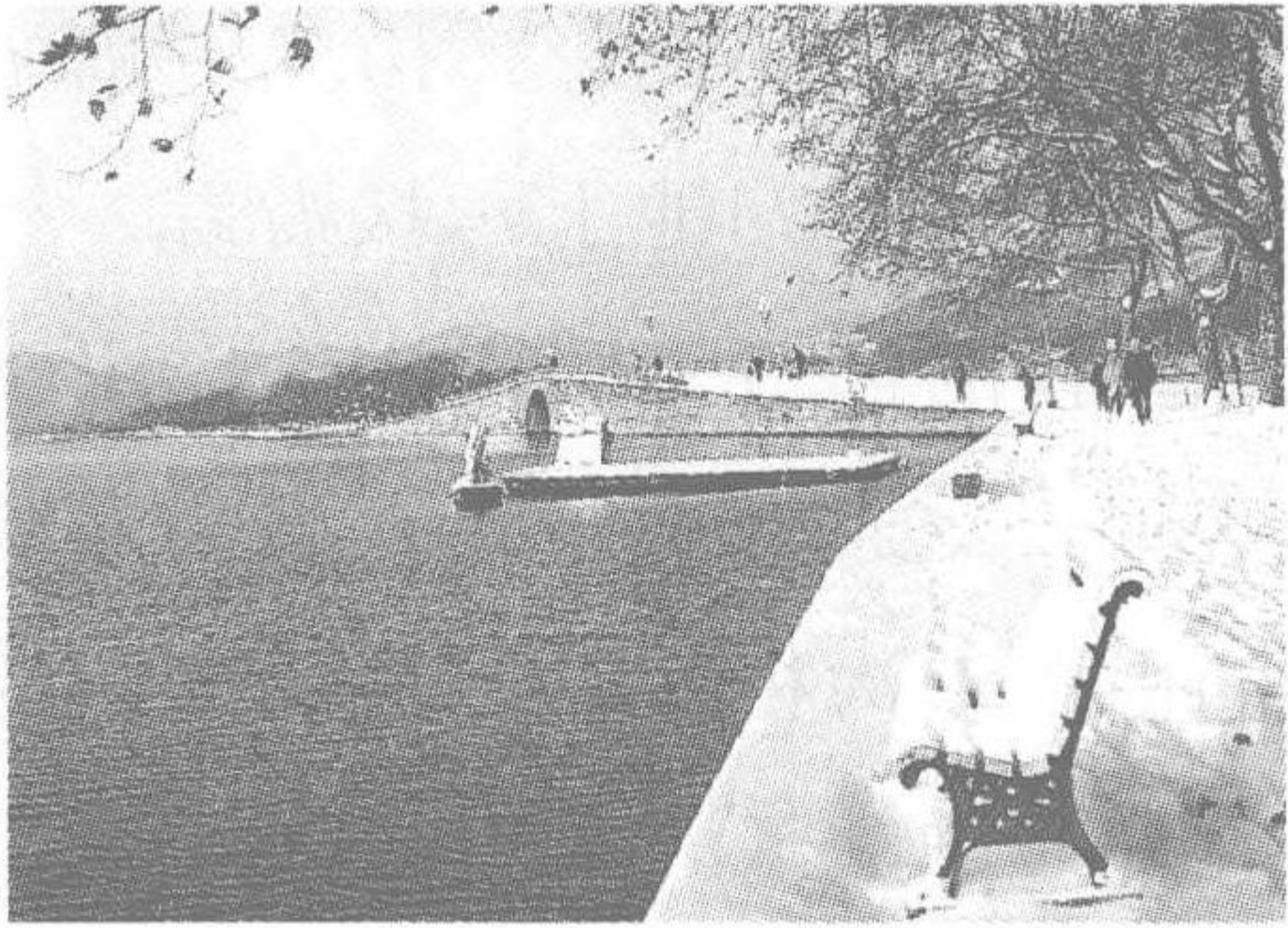
现在的交通用桥，造型优美，雕凿精工，但园林中的桥却更加典型，集中了这些桥建筑文化的传统精华。园林中的桥和着它们的倒影，构成一幅幅诗情浓郁的画面，在大大小小的园林湖池上承接游踪，令诗人伫立，画家停步。园林中桥的创造，同样会反作用于生活中的桥，难怪我国古代用于交通的桥是那样多姿多彩，被喻为“人间彩虹”。著名的古桥卢沟桥，虽不是园林中的桥，却是燕京八景中卢沟晓月的主景。

最著名的园林中的桥，要数杭州西湖上的苏堤六桥和后来仿建于北京昆明湖上的西堤六桥。这 12 座桥都有着优美动听的桥名。苏堤六桥的桥名是：映波、锁澜、望山、压堤、东浦、跨虹。西堤六桥的桥名是：界湖、幽（bīn）风、玉带、镜、练、柳。这些桥名，有的是对桥身形状的描绘，如玉带、跨虹，更多的是对桥的周围环境的表达。听到这些名字，就撩人向往，这两处由满植杨柳桃树的水中长堤串联起来的桥组，南北相映，都堪称湖景中的点睛之笔。

在我国的水网地带，生产和生活都需要桥作为设施，另一个交通设施便是船。桥既要沟通两岸，又不能阻拦行船，最理想的桥，便是具有立体交叉功能的高拱桥。这种由砖石发券砌成的桥，有圆形的桥洞，又有弧形的桥面，构成线条流畅的轮廓，在水上倒影里，半圆的桥洞，映照出一个完整的圆。拱桥被引进了园林之中，尤其在大型园林里，拱桥被反复引用，并出现了多种变化，从单孔桥变

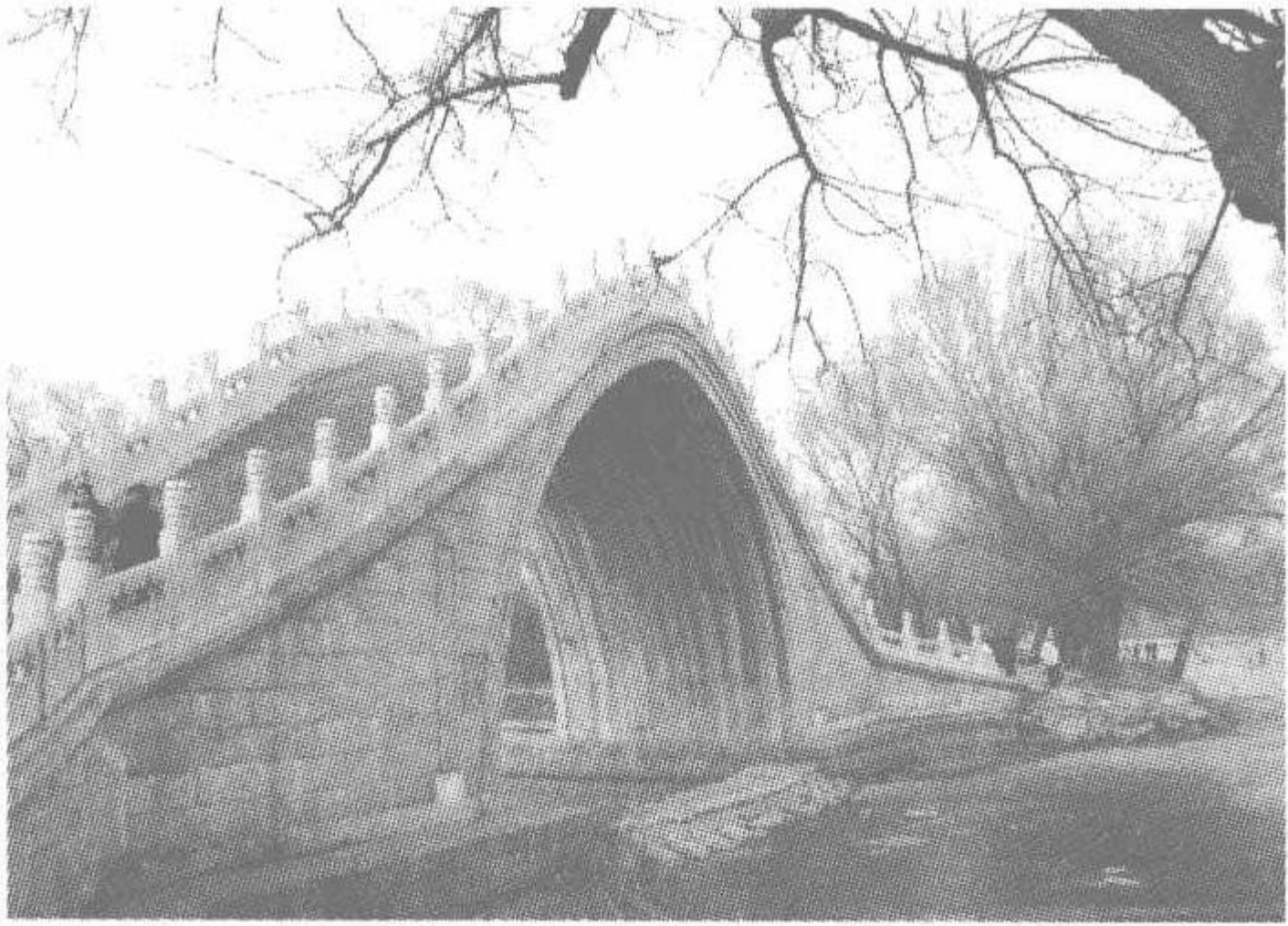
为一线排开的多孔桥。有的孔券纵横组合，平面分散为多孔。

园林拱桥中，单孔的如杭州西湖白堤上的断桥，不大的券洞承托着舒缓平坦的桥面，唐代诗人就有题咏它的名句。颐和园昆明湖上的玉带桥，是乾隆皇帝的



杭州西湖断桥

御座船通过的地方，所以拱券特别高，桥孔净高可达十米。桥面的曲线被处理成顶部向外弓与两爬坡向内弓的弧线相切合，使玉带桥在静中蕴有流动的韵律，不同凡响。由于桥体由白石雕砌，远远望去，像一条玉带，天然入画。单孔拱桥中，还有瘦西湖上的二十四桥和虹桥，都是千百年来诗人题咏不缀的园林名桥。多孔拱桥中，孔券最多、最

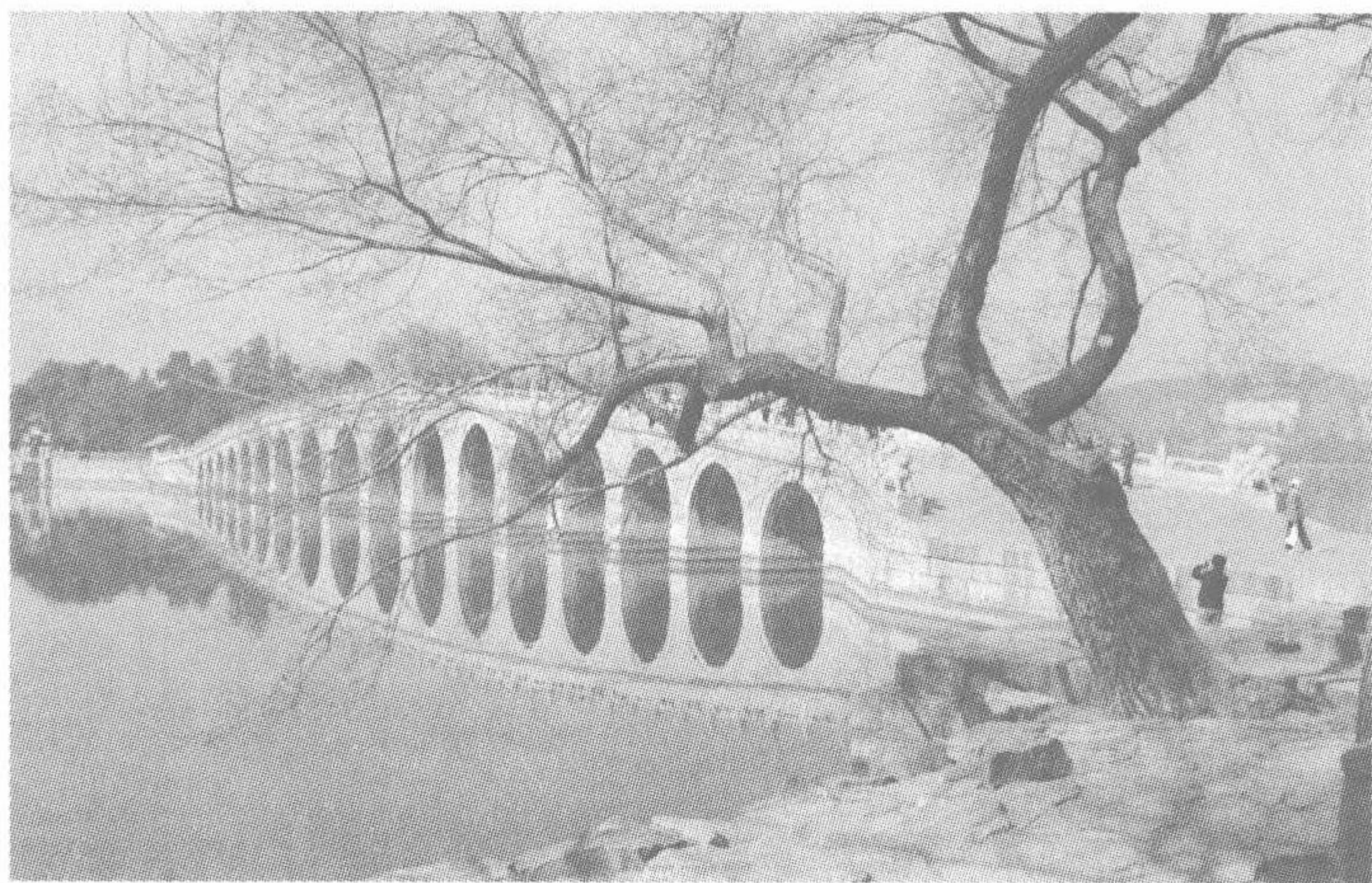


北京颐和园玉带桥

著名的应数颐和园中的十七孔桥。十七孔桥连接着昆明湖东堤和南湖岛，长达 150 米，可说是园林中最大的桥。它由十七个孔券组成，中间一孔最为高大，两侧

孔券递减缩小，恰似长虹卧波。十七孔桥外形与卢沟桥相似，桥栏望柱上又雕有 544 个大大小小形态各异的石狮，比

卢沟桥的狮子还多，一般都说它是仿卢沟桥建造的。卢沟桥已有八百多年的历史，仿建在皇家园林之中的十七孔桥，在雄伟中透着玲珑娟秀的灵气，算得上是园林桥景的上乘之作。



北京颐和园十七孔桥

最典型的园林之中的桥，要数扬州瘦西湖上的五亭桥。它建于清代，原名莲花桥，是一座多孔券的屋桥。说它典型，是因为它繁复的结构已远远超出交通功能的需要，而具备造景、赏景的功能。仅桥基就由三种不同的券洞纵横联络而成，平面呈卅形，共有 15 个券洞，传说月明之夜，洞洞都有明月的倒影。桥上分布五亭，当中一亭，四角各一亭，并用短廊相勾连，中亭为重檐攒尖顶形式，较为突出，四角亭如众星拱月一般。桥基的券洞，桥上的亭廊，浑然一体，此桥已成为瘦西湖上最好的点景。在桥上四座角亭中坐憩、徘徊，四面湖上秀色美景均收眼底，与桥上

过往游人、行人互不相扰。



扬州瘦西湖五亭桥

除了拱桥以外，平桥在小型的园林中运用较多，并以桥面曲折取胜。上海豫园和杭州西湖三潭印月的九曲桥，都是平桥中突出的代表。平桥的桥面，都贴近水面，在桥上行走，有像在水面行走的乐趣，同时也便于俯首观鱼。北海濠濮涧中的曲桥和颐和园谐趣园中的知鱼桥都是以观鱼为游览主题的，不是一走而过的行桥。这两桥一直一曲，都平铺水面，而且石雕桥栏低平如坐凳，可供逗留赏鱼。它们都是仿造无锡寄畅园中知鱼槛前的七星桥建造的。

平桥是相对于拱桥说的，平桥从结构上讲叫做梁桥，是在桥柱或桥墩上架设石梁或木梁构成的。园林中的小桥，由于桥下不用过船，桥上也不承重，多用平桥，在造景需要时，也出现很小的拱桥。在架设平桥时，有时抬高中部

桥柱，取得近似拱桥的桥面曲线。拙政园中的小飞虹，就是这样一座著名的桥。这座桥的桥上建廊，高低随桥面起伏，廊顶曲线与桥面曲线平行，又与两岸游廊相接，有非常好的景观效果。

在梁桥中，最为突出的是太原圣母殿前的鱼沼飞梁桥。这座桥，原建于宋代，已有近千年的历史，它的特别之处，在于桥身作十字形，四个桥头落在一座方形水池的四岸，十字中心较四边要高，通向圣母殿方向的桥面较宽，两侧桥面略窄，形似张开双翼的大鸟。古代称圆形为池，方形为沼，因此，就有了鱼沼飞梁这个桥名。到目前为止，还没有发现同样结构的桥。

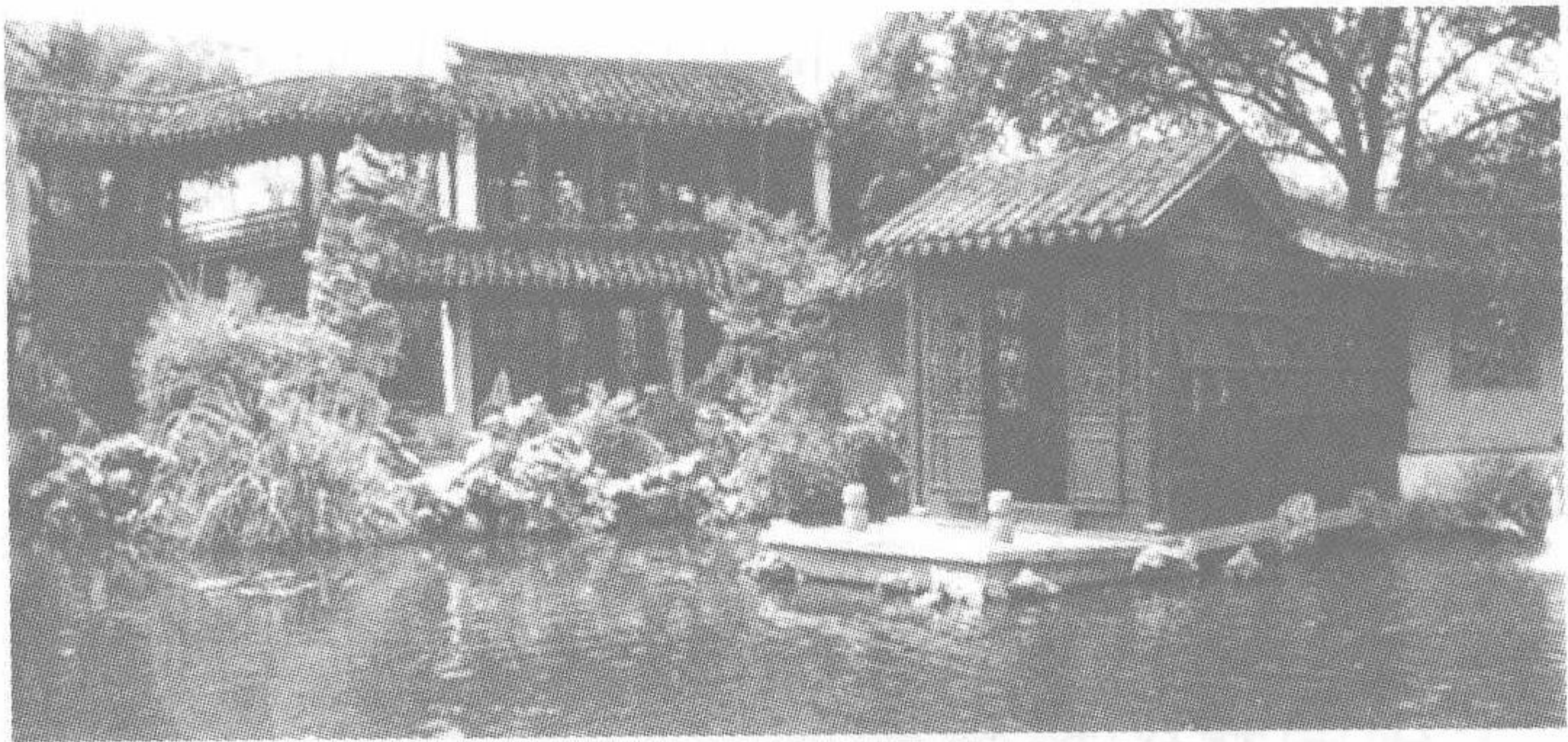
园林中的桥，长的有 150 米，短的还不足一米，在颐和园内就有一座小桥，称为半步桥。园林中的桥，千姿百态，精雕细刻，宛转曲折，趣味盎然，尤其在自然环境的变化之中，更是风姿绰约，气象万千。瘦西湖上的二十四桥景区，由于诗人杜牧“二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫”的名句，享誉一千多年。小桥流水，更是作为江南景色的概括。像杭州西湖上的“断桥残雪”，扬州瘦西湖的“四桥烟雨”，都是以桥和自然景色相衬托的著名景区。

舫，如果说桥、亭、廊是从一般建筑发展衍化而来，而园林中的另外一些特有的建筑形式，则有着自己的变化过程，最有代表性的要数舫。差不多在现存的著名古典园林中都有舫这一点景。舫就是船，园林中的舫，是一种临水的建筑。一般园林中的水面都难以停泊船只，与水相互

依存的景物，不外堤、岸、岛、桥、水生植物和船，在私家园林中为了弥补不能乘船游览的缺憾，便将靠近水边的建筑，模仿船的式样，造出一个舫。最初它并不像船，只是平面作长方形，有那么一点船的意思。后来由完全不像船发展到似船非船，又由似船非船发展到完全像船。它所处位置也由靠近水边到突入水中三面临水，还有四面环水全在水中的。根据形状和位置，全在岸上靠近水边的，称为船厅或旱船；半在水中和全在水中的称做舫或不系舟。

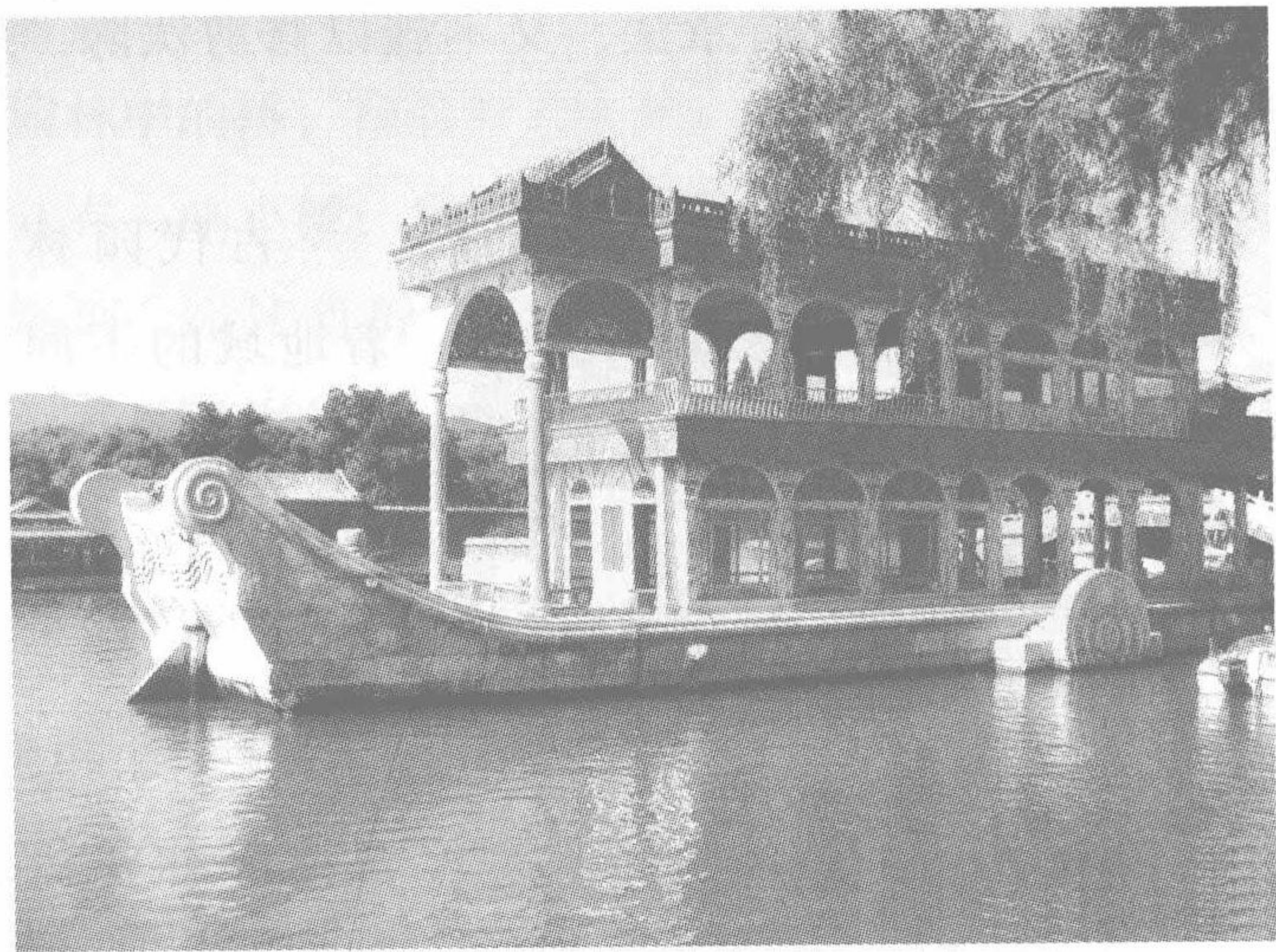
舫这种点景，一般用砖石在水上砌成船体形状，前艖（shǒu）后艖特点清楚，有的在后艖还要表现出舵和舵杆，船体上仿舱楼式样构造，分出前舱、中舱、后舱，有的还要做出舱楼。舱顶大都采用卷篷式，仿照苇席船篷的意思。全建于水上的不系舟，用跳板与岸边搭靠，往往左右两侧各有一个，在园景中又起到了桥的作用，总之，凡是船所具有的特征，都惟妙惟肖地表现出来。江苏吴县同里镇上退思园中的不系舟，取名“闹红一舸”，不但突出岸边，而且取向又和环岸其他建筑不一样，造成横斜水面漂泊不定的错觉，是舫中的传神之笔。

古代园林中的名舫很多，凡是水景园中，几乎必建，像南京煦园中的不系舟，苏州拙政园内的香洲，上海南翔镇猗园内的不系舟，都是舫中的佼佼者。但是名声最大、形体最大的舫，还得数颐和园中昆明湖岸边的石舫。这只取名为清晏舫的大石船，长达36米，舱楼仿西方游艇式样。船体用白石雕砌，船头靠岸迎人，船尾雕出船舵。这样大



同里退思园不系舟

的不系舟，又面对浩渺宽广的水面，已脱离了因水面不能行舟，用建舫来弥补的本意。从这种现象看，舫已成为园林中特有的建筑形式。



北京颐和园石舫

水榭，一种建于水边，在水中以立柱支撑架空于水面之上的凌水亭阁。在江南水乡的民居中，不难找到它的原型，即水柱房。这种水柱房比舫更袅娜多姿，水景园中也

是少不得的点缀。扬州的水阁凉厅和鳊庄西岸的水榭，都是水榭中的佳作。水榭和舫都反映了我国古代园林对水的钟爱，对水的亲近追求。

五 古代园林的植物配置

园林的林字，包括树木花草，园林中的植物，绝不可少，可以说，没有这些植物在园中进行着不间断的新陈代谢，只能是一座死园，或者就不成其为园。但虽有花草树木，如果配置不当，没有章法，又不施以修剪汰除，那便成了一座荒园。



北京颐和园昆明湖西堤的柳

古代园林，随着地域的不同，植物品类也有所区别。同样，不同性质的园林，也有着不同的绿化手法和风格。皇家园林和私家园林有别，岭南的私

家园林与江南的私家园林也有所不同。在长期造园实践中，人们对植物品种的选择，已经在适应地形，与不同性质建筑的配合方面，积累了丰富的经验。如水边植柳，间种桃花，杭州西湖的苏堤，北京昆明湖的西堤，扬州瘦西湖的

长堤春柳，花木与环境配合都恰到好处。每当春日，桃红柳绿，都是一幅春回大地的画面。要得到山林的野趣，就要追求“杂树参天”、“繁华覆地”的效果。这里覆地的繁花，当指的是野花。再有就是小院栽植梧桐，佛殿前种植银杏，山上栽植松柏等等。但是有一些植物品种是被园林所偏爱的。这里先说岁寒三友松、竹、梅。

松树的品种很多，常青、耐寒、长寿是松的共性，在某种程度上，松是我们民族精神的一种象征。园林中的松，尤其是古松，是其珍品。以松为景的很多，光避暑山庄内就有万壑松风、松云峡、松林峪、松鹤斋等景区。杭州西湖有万松岭、瘦西湖有万松叠翠，这些都是以松为名、以松成景的松林景致。现存古代园林的古松，有的知名度很高，如北海团城上的遮荫侯，是乾隆皇帝命的名，当时已是一株浓阴匝地的大树迄今又过了二百多年，它仍然枝繁叶茂，为游客遮挡

烈日。在离它不远处，还有一株被乾隆封名为白袍将军的白皮松，是金代种植的，有800年的历史，至今，这位白袍将军仍站在



北京北海团城的松——遮荫侯

团城的城堞后面，是北京城市中心少有的街景。在寺庙园林中，北京戒台寺以松树著称，有活动松、卧龙松、自在

松、九龙松等名松。在皇家园林中，松树更是突出的树种。像颐和园、香山静宜园都以松树造景。颐和园后山中御路两侧的松树，都种于二百多年前的乾隆年间，沿途偃、仰、俯、直，神态各异，苍古可爱，是园中赏不厌、看不够的佳景。在私家园林中松树相对栽种较少，古松更是凤毛麟角。

说到松，得顺便介绍一下柏树。俗话说松柏常青，其实柏树年龄更长久。古代园林中，特别是寺庙园林中的柏树，有千年以上历史的就很多。太原晋祠中有一株周柏，传为周公手植。其他如北京天坛、中山公园和紫禁城御花园内的柏树，都有数百年至一千年的历史。

松柏都以古为名贵，竹却以新竹为佳妙，所有类型的园林都钟爱竹。扬州个园的园名源于“竹”字的半边，园中也多植竹。寺庙园林也种竹，多种紫竹。竹子的品种极多，一般园林中的墙根，假山的坡脚多种矮生的箬（ruò）竹。点景又多以竹梢枝叶探出墙头，有藏有露。俗话说，“宁可食无肉，不可居无竹”。扬州八怪之一的郑板桥，有一篇题画短文，摘录如下：

十笏茅斋，一方天井，修竹数竿，石筍数尺，其地无多，其费亦无多也。而风中雨中有声，日中月中有影；诗中酒中有情，闲中闷中有伴。非唯我爱竹石，即竹石亦爱我也。彼千金万金造园亭，或游宦四方，终其身不能归享。而吾辈欲游名山大川，又一时不得即往，何如一室小景，有情有味，历久弥新乎！

在观赏方面，竹子的好处，在这篇短文中摆得很全了。此外，竹子的好处还在于宜山宜水，容易成活，容易成林，也容易更新。纷披疏落竹影的画意，萧萧淅沥竹声的诗情，确实是园林中不可缺少的美景。在私家园林中，曲径通幽的景致，多半由竹林中的石子路来表现，而杭州西湖的云栖竹径一景所呈现的“万竿绿竹影参天，九曲山溪咽细泉”的画面，又是一种雄秀幽深的情调。以竹造景，风格是多种多样的，三竿两竿，一丛几丛，与各种景物巧妙搭配，都能构成园中的点景小品，与花与石、与泉流与曲径、与粉墙与漏窗，与檐与阶、与松柏与桃柳，与风与雪、与露与月都能组成画幅，竹是最理想的园林植物。



杭州西湖的竹——云栖竹径

梅花是园林内又一种受到古代造园家喜爱的植物，但是在北方的园林里，露地却看不到它的踪影，但北京的圆明园、静宜园（香山）皆有露地植梅的文献记载，只是要

搭建氍棚越冬。在南方的园林里，梅和竹一样是少不了的点缀。在汉代的上林苑中就有紫花梅、同心梅、紫蒂梅等等供观赏的梅，直至近代的无锡梅



无锡梅园的梅

园，更是满山种梅数千株，并以梅名园。

在中华民族文化的宝库中，以梅为主题的画，以梅为主题的诗，比比皆是。要是说松竹，习惯用它们比喻人的高风亮节，那么，梅就经常用来颂扬人的铮铮傲骨。园林植物的观赏价值，在更高的层次里，是人化了的，松竹梅除去它们挺秀的姿影，芬芳的气息，还能勾起许多人生哲理的解析，使人在精神上产生共鸣。

园林中常见的春季的花卉是牡丹、芍药、玉兰、西府海棠、绣球、迎春、木香、山桃。夏季里有广玉兰、荷花、睡莲、石榴花、玉簪花、栀子花、茉莉花。秋天里有菊花、桂花、木芙蓉。冬天里有腊梅、水仙。中国园林的四季，色彩斑斓，清香馥郁。“霜叶红于二月花”，园林秋景的红叶，给一年一度的秋游，创造了一个最好的去处，全国园林以红叶著称的景点有北京香山、东北的千山、南京的栖霞山、湖南的岳麓山、苏州的天平山。它们随着大雁南飞的翅影，依次呈现出蔚为壮观的万山红遍、层林尽染的盛

景。即使在空间有限的私家园林中，一两株红枫，七八株盆菊，也能把这个秋色不失时机地点画出来。



北京香山的红叶

春花秋实，园林的四季景色，多半由植物的代序来完成，所以在布置栽种时，要认真选择品种，要精心品定位置，还要周详地考虑到诗情画意中习惯的配景。如陶潜的一句“采菊东篱下，悠然见南山”，千余年来，园林的篱边多要点缀菊花。另一些是因为生态的需要，如紫藤要立架，牡丹花盛开时要搭棚遮荫。“开到荼蘼（tú mí）花事了”的茶蘼是晚春初夏的花卉，属蔷薇科，枝干修长柔弱，须要扶持，有牵到墙上的，有立架的，还有依倚山石的，在春天的繁盛花事将要终了之时，璀璨的茶蘼便成了园林中一时的宠儿。

夏季的荷花是水生植物，但除去皇家园林的池面宽阔

可以栽种，寺庙园林的宗教色彩有情理之需外，在私家园林中很少将荷花直接栽种在水池之中，而多数是收集珍贵品种用缸养植，甚至经培植而育出微型化的碗莲以供欣赏。历史上有过这样的记载：某园主宴客，客人要通过一座干涸的水池到达宴厅，待到宴毕辞出，再经过那座水池时，不但满池漪澜，而且亭亭玉立的荷花，聚散有致地分布在水面上，使得宾客们惊叹不已。这个近于魔术的园林故事，要再现并不难，只需将事先备好的缸养荷花放入池底，然后放水入池，漫过缸口，便会取得这个效果。可见园林对植物造景生情的应用，已具有相当高妙的手段。传说始于唐代女皇武则天的冬季烘熏牡丹的传统技艺，至今还被用来点缀园林，北京中山公园内唐花坞的建造，便有着这种立意。现在，四时的花卉集于一时开放，早已不限于牡丹了。中国古代园林的植物园艺技术，在利用自然、适应自然的同时，还在不断改造自然，人化自然。在人化的自然方面，我们特别要介绍一下属于园林范畴的盆景艺术。

盆景，据考证始于唐代，是由插花、盆栽发展而来的。园林艺术是以自然山水景物为蓝本的，盆景艺术也是对自然的模仿、浓缩、提炼，它比园林更精微。盆景艺术是中国园林艺术中不可忽略的组成部分，在民族传统文化的宝库中，它又能独自占有一席之地。

从自然科学的角度看盆景，特别是以植物为材料的树桩盆景，是古代园丁充分掌握了植物生长的客观规律，按照主观愿望，控制生长，进行艺术加工的产物。盆景的出

现，使植物露天造景，进入厅堂装饰成为可能，同时它也是室外绿化进入室内的主要手段，是植物的移动观赏。具有一千多年历史的盆景艺术，发展到现代，仍然生机盎然，流派纷呈，并且不断有新的风格产生，优秀的作品问世。盆景艺术在历史上就已东传日本，近代又西传欧美，在国际上享有盛誉。

盆景有树桩盆景和山水盆景两大类型。树桩盆景现在存活于世的，有明代遗物，至少已有三百多年的历史。一棵植物在盆中生长三百多年，要经过多少代人的养护管理，稍有疏忽，如断水、缺肥，便不能存活，就从这一点来看，盆景也是值得园艺家们十分珍爱的。

盆景的流派很多，其中扬州一带传统的风格是以松柏榆杨（黄杨）为主要创作材料。不管是什么树种的松，成型后的姿态，都像一株小中见大的松树，在矮小中要显出苍老古朴的气势；尤其是黄杨盆景，主干高不过数寸，枝干却远伸盆外，用棕丝绑扎成一片片平整的树冠，叫做云片，所谓“一寸三弯，缩龙成寸”就是指的这种难度很大的盆景制作技术。这种控制生长、人为地造出型态的盆景，比起其他流派自由舒展的盆景来，是刻板了些，缺乏生气，但是它作为园林厅堂内的陈设，却与室内的环境异常协调合拍。同时，它又是有生命的活物。为了达到这种协调，陈放在几案上的盆景，还要有一个几座，架设在盆案之间，形成过渡。苏州流派的盆景，却自由舒展，趋于自然，适合在园林庭院中陈放，与四周的露地栽植的花木层次分明，

相得益彰。

花木能够离开园林，园林却离不开花木。“园”这个字，最早指的是果园。园林中观果的植物种植，也非常普遍，同样起到点景、点境、点时、点色的观赏效果。舒花布实，尤其是金秋时节，丹柿、红枣、木瓜、山楂、苹果，从初秋到深秋，以至进入霜期的冬日，它们往往仍然挂在枝头，垂在檐下，倒映在假山之畔的水池里，装点着园林的美。在南方的庭院，更有那南天竺一穗穗红豆，璨若珊瑚，珠光宝气，在霜雪中闪烁。使寂寞的园林之冬，透出春天的生机。

六 古代园林的家具陈设和装饰

我们在介绍古代园林的建筑时，没有突出介绍厅堂，而厅堂却是园林中不可缺少的建筑主体。有的园林中还不止一座，而且主要厅堂的名称，有时就是园名。厅堂不是园林专有的建筑形式，和非园林中的厅堂相比，主要区别在于周围的园林环境，建筑本身的变化不是非常突出的。但是园林中的厅堂（在皇家园林一般指殿堂）也有两个突出的方面。一个是厅堂的四周围都是很低的坎墙，装配着坎窗或落地长窗，便于在室内看到外部的景色。这种厅，称做四面厅。当然，也同时为了将内部活动透现到外部来。第二个突出的方面是，厅堂内部分割成前后两个部分，两

部分的装修各异，比如前部的柱子都是圆的，后部的柱子都是方的，其他装修的雕花纹样也有各自不同的内容，分隔开的空间，也各有特色，这种厅，叫做鸳鸯厅，在厅内活动，不出厅门就能有变换空间的感觉。随之，内部的陈设与家具也就不一样了。

厅堂在园林中，主要是待客、宴客的场所。所以厅堂内的陈设布置，总是要体现出主人的身份、爱好和文化素养。旧时的厅堂内附庸风雅，什么琴棋书画，总要有所点缀，文房古玩也都罗列其中，有的为了突出厅堂的主题，从建筑的内外檐装修，到家具的雕刻装饰，直至茶具、餐具上的图案，都取同一题材，真是用尽了心思。苏州拙政园西部的补园内，有一座专供宴客的厅，平面呈正方形，四角各接出一座小方室，是举办宴会时提供服务的地方，这是现存古代园林中形制最有特色的厅堂。它也是一座鸳鸯厅。前部称为“十八曼陀罗室”，后部称为“三十六鸳鸯馆”，名称也别具一格。

园林厅堂内部的空间分隔，有多种形式，全部隔开的，用碧纱橱，这是一种由几槽櫺（gé）扇隔出的一个单独封闭的空间，中间一槽櫺扇可以开合，櫺扇上一般绷着窗纱，配上窗格上的图案和裙板上的精雕细刻，取得非常好的装饰效果。还有的既分隔又通联，这种形式称为罩櫺。通常有圆光罩，四周雕花，中间留一个月洞门框；栏杆罩，通道两侧对称设置雕栏；落地罩，两侧雕花，中间留门，门上方有雕花横饰；鸡腿罩，两侧只有抱框，支撑上部雕饰。

有的将这些隔罩组合交替使用，使厅堂内部极为丰富多彩，也便于一厅分割多用，产生很好的观赏效果。这些雕造的材料，都选用名贵的硬木，独立看也是一件珍贵的艺术品。在皇家园林中更有镶金嵌玉的，格外富丽堂皇，极尽奢侈之能事。

有的园林不但在室内，而且在院内的铺地和园路上也都反映出构思的精微和施工的精心。园中的小路或整座庭院利用各种废旧材料和普通砖瓦，苦心孤诣地铺砌成花团锦簇的式样，简直像一张露天的地毯。尤其在雨后，各种质地的材料，都显出明艳的色彩，分外好看。

前面提到过的厅堂家具，这里补充说一下。在皇家园林中，殿堂高大，内部家具尺度也大，往往是根据室内的实际尺寸，由内务府造办处制作的，一案之长可达六七米。特殊的家具有宝座、御案等帝后专用的形式。雕刻的纹样也多用五爪龙，这是民间绝对不允许使用的。现存的多为明清时代的作品，其黄花梨、紫檀木为材料的明式家具，是中国家具史上的精品。私家园林中的家具多崇尚明式。一般的有架几案、翘头案、八仙桌、茶几、香几、琴桌、画案和各种椅凳坐具等品种。特殊一点的有棋桌、香妃榻、罗汉床、灯挂椅等等。少见的有七巧板式的活拼桌，桌面是七巧板式，可以拼成一个大方桌，或两个小方桌，不规则的形状变化无穷，多用作七月初七庭院内的乞巧供。还有一种金鸡独立的圆桌转台，桌面可以旋转。这些家具大都是苏州和广州制造。还有一种树根雕造的家具，自然古

朴，实属上品，是非常难得的。有一件精品，叫流云榻，现收藏于紫禁城内，原是扬州园林康山草堂内的陈设。

各种栏杆是园林具有实用功能的常见装饰，桥栏、楼栏、廊栏……长短高矮，花样繁多。只《园冶》一书中所列举的图样，就达一百种，实际存在的，要远远超过此数。有一种用于廊子上的栏杆坐凳，下部是栏杆，上面是条凳式的板面。还有楼上或临水轩榭上有一种鹅颈椅。又叫吴王靠、美人靠，是栏杆坐凳变化出来的坐椅，南北园林中多采用，江南园林几乎园园有之。

园林中的门，也是千变万化，在圆形的月洞门基础上，又有瓶形、秋叶形、琴形、葫芦形种种变化，这些不同形状的门，同时也起着框景的作用。

第三章

古代园林与传统文化

中国古代园林，作为中国传统文化的一个内容，具有广泛的包容性，这主要表现在与其他传统文化品种千丝万缕的关系之中。

一 古代园林与古典文学

古典文学名著《红楼梦》是以大观园为舞台展开的，在某种意义上说，《红楼梦》中的贵族兴亡史，便是大观园的兴衰史。大观园的景物布局，景色描写，却完全符合古代园林的造园艺术。至今，人们仍不相信它是虚构的，多少人据文字的考证，走南访北地去搜寻它。南京的随园、北京恭王府的萃锦园，都曾经是证据充足的“怀疑对象”。找不到，便按照小说的描写，盖起了一座座大观园。其实，《红楼梦》中的大观园只是对当时现实生活中众多园林的高度概括。《红楼梦》可以说是文学对园林的反映，然而更多的却是园林对文学的反映。根据小说兴造大观园便是一例。这两种传统艺术相互交融和渗透是园林艺术内涵丰富和不断提高的一个重要的来源。

私家园林中，严谨的格局，小巧玲珑的结构，一花一草、一山一石的刻意点缀和呈现于园中的景色情境，酷似

唐诗宋词中的名篇警句，所以人们把江南一带私家园林的风格比拟成诗和词。而皇家园林规模宏大，富丽堂皇，人们又将它们比拟作古代文体中的赋。赋作为一种文体，风格绮丽，好事铺陈，语言对仗，词藻华美，色彩浓郁，正与皇家园林的风格相通。汉赋的著名大家司马相如的《上林赋》便是以皇家园林为题材的。赋中描绘了秦汉上林苑中宫殿廊轩的壮丽，刻画了山水川流的气势，记叙了苑中珍禽异兽、奇花名果和苑内的宴乐狩猎等活动，文中所描写的情境，不但可以对照汉唐以来的大量绘画和其他艺术品上的画面，而且，在现存的北海、颐和园中，还展现着同样的楼台殿阁的景观。文中的警句，也能够从颐和园等处的殿堂的楹联内找到。这是描写皇家园林的名篇，同类作品还有很多。

园林中优美的、意境深邃的、趣味盎然的、绘形绘色的园名和景区名称，多是受到了古典文学的启迪而拟定的。苏州的残粒园，是源于唐代诗人李商隐的名句“红豆啄残鹦鹉粒”。不去分析它更多的含义，只说这个园子的小，也是很传神的。全国重点文物保护单位何园的正式园名为“寄啸山庄”，寄啸二字来源于古典文学名篇陶潜的《归去来辞》，这是园主人借以表明归隐的心志。在园中我们如果背起“倚南窗以寄傲”、“登东皋以舒啸”的名句，会对何园的造园背景有深一层的体会。差不多相当部分的园名都来源于文学名篇。在景区和建筑物名称上，这种情况就更为普遍。如沧浪亭是取《孟子》里引用的古代儿歌“沧浪

之水清兮可以濯吾缨，沧浪之水浊兮可以濯吾足”。缨是指古代帽子上的带子，这意思是说，洁净的水可用来洗涤帽子，污浊的水，只能洗脚了。园主人是宋代著名的文学家，由于做官失意，闲居苏州，建造了这座亭子，取名沧浪，无疑是表明自己的洁身自好，并用以警策自己。至今，在我们游览沧浪亭的时候，抬头读着壁间石刻的苏舜钦的《沧浪亭记》，俯首看着绕园而过的清澈水流，会对园内的景物，有更为深刻的感受。我们经常用历史人文景观来划分出一类游览景点名胜，这种景观的含义，可能就在这些地方表现出来。

即使我们不去寻找那些园名景名的文学根据，就从字面上直观理解，那文学气息也是非常浓厚的。在皇家园林中，就更显得突出。承德避暑山庄有康熙皇帝构造的三十六景，景名都是四字组成，而后来乾隆构造的三十六景，景名都是三字组成。其中四字组成的，如芝径云堤、水芳岩秀、万壑松风、梨花伴月、云帆月舫、云容水态；三字组成的如采菱渡、沧浪屿、一片云、萍香泚（pàn）、罨（yǎn）画窗、千尺雪、临芳墅、涌翠岩，都是具有文采的好景名。这种以三字或四字为规范的系列景名，又不拘于皇家园林，在风景园林、私家园林中都有十景、八景的说法，像杭州西湖有三潭印月、柳浪闻莺、平湖秋月、雷峰夕照、苏堤春晓、花港观鱼等十景；瘦西湖有四桥烟雨、白塔晴云、梅岭春深、长堤春柳、卷石洞天、水云胜概等二十四景，取名都刻意追求典丽雅致的文字效果。这些名称，有的立

碑刻石，有的雕造匾额，标示在景区内。

还有一些景物名称，立意新颖，更给人深刻印象，如楼台取作“夕阳红半楼”，简直是用油画的表现方法，把景描绘出来了。轩名取作“与谁同坐轩”这是拙政园西部临水弯转处的一个平面作摺扇形的小室，内设有石桌石凳，如果一人在轩中小坐，会使你想起不能同来游览的知心朋友。这种联想，只凭周围的环境是产生不了的，只有在读了悬挂在轩内的横匾后，这种感情才能油然而生。话也得说回来，只凭这块匾，没有四周的美景也不会触动情思的。园林通过各种文字手段所创造的文学气氛，仿佛是一种添加剂，引导游人，深化园林的欣赏层次。当匾额还嫌不足的时候，楹联是最好的补充。园林中的楹联丰富多彩，那些与匾额相配套的抱柱联，往往不止一副。有写园景的，有对景抒情的，多数要引经据典，述古道今，比起只几个字的景物名称来，篇幅要大得多，为文人墨客提供了驰骋文思、舒展才气的广阔天地。要把古代园林中楹联佳作在这里都介绍出来，是不可能的，这里只举很少的例子。

先说纯写景的。扬州瘦西湖月观中有一副对联：

月来满地水，

云起一天山。

这是说在月观中所看到的自然景色的变幻。

济南大明湖有一副名联：

四面荷花三面柳，

一城山色半城湖。

它概括了大明湖和济南城的景色。

镇江金山寺明月亭有一副四言对联：

月明如画，

江流有声。

它不仅绘色，而且绘声。这种绘声绘色的对联很多，但园林中最多的还是以景抒情的对联，如南京莫愁湖的得名，源于一个名叫莫愁的远嫁女子投湖自尽的故事，这个故事最早见于南朝乐府《莫愁乐》，在莫愁湖题咏的文人很多，其中一副对联是：

一种湖光比西子，

千秋乐府唱南朝。

在字里行间，已不只是景色的描写了。这种情景交融的对联，往往表达出了作者的爱憎，涉及到对历史事件、历史人物的评价，表达出作者的世界观和人生观。广州荔枝湾陈园有一副长联：

闭门宛在深山，好花解笑，好鸟能歌，尽是天性活泼；

开卷如游往古，几辈英雄，几番事业，都成文字波澜。

上联写景，下联咏史。武汉黄鹤楼有一联：

栏杆外滚滚波涛，任千古英雄挽不住大江东去；

窗户间堂堂日月，尽四时凭眺几曾见黄鹤西来。

从这副对联看来，已将写景推到了陪衬的位置。上述的几副对联都是园林胜景内的文学内容。有一副对联，不但是长联中最长的，而且因为它的知名度，把景物的知名度也提高了。这便是昆明滇池边上大观楼的长联，写景、咏史

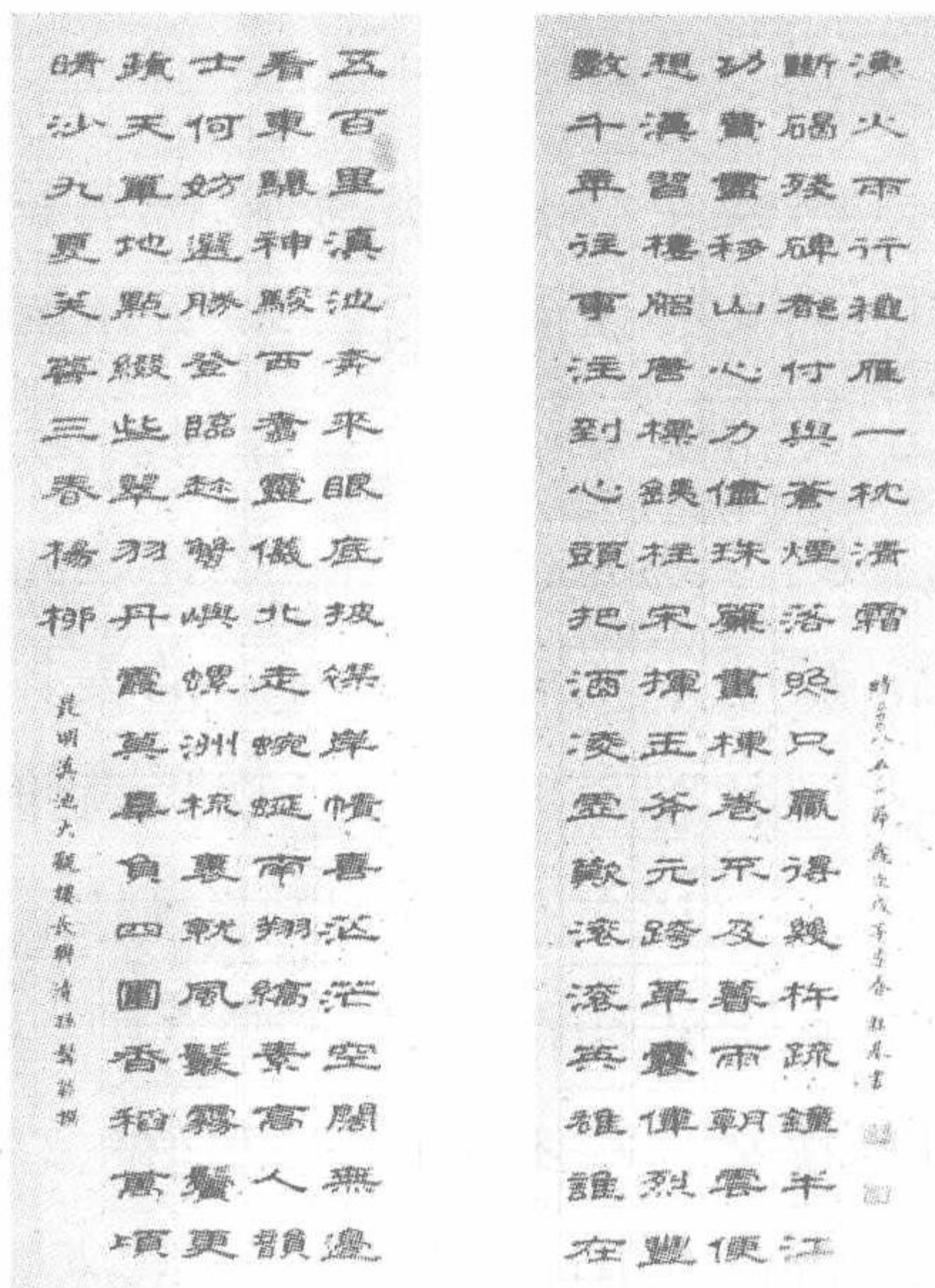
都达到了很高的艺术水平，全联如下：

五百里滇池奔来眼底，凭栏向远，喜茫茫波浪无边，看东厢神骏，西翥灵仪，北走蜿蜒，南翔缟素，高人韵士，何妨选胜登临。趁螺屿螺洲梳裹就凤鬟雾鬓；更革天苇地，点缀些翠羽丹霞，莫辜负四围香稻，万顷晴沙，九夏芙蓉，三春杨柳。

数千年往事注到心头，把酒凌虚，叹滚滚英雄谁在？想汉习楼船，唐标铁柱，宋挥玉斧，元跨革囊，伟烈丰功，费尽移山心力。尽珠帘画栋卷不及暮雨朝云；便断碣残碑，都付与苍烟落照，只赢得几杵疏钟，半江渔火，两行秋雁，一枕清霜。

从这一副长联中，可以看出中国古代园林的文化内涵是相当深厚的。凡是登临大观楼的游人，都要读一读这一副联句，再凭栏向远，那五百里滇池景色所激荡起的情境，该是令人难以忘怀的。

说到这里，还要提起古典文学与园林的另一种结合形式，那就是



昆明滇池大观楼上的长联

以园林名胜为主题的散文诗歌作品。如《阿房宫赋》、《醉翁亭记》、《喜雨亭记》、《沧浪亭记》、《岳阳楼记》等，它们都是古典文学宝库中脍炙人口、传之千古的名篇。诗歌作品，更是不胜枚举。这些文学作品，有着更为丰富的内容和含义，在以园林为题材的思想内容方面，也有着更多的延伸，把园林和政治以及社会生活的各个方面联系在一起。

镇江的金山、焦山和北固山历史上都是长江下游江心的风景名胜，雄壮的江山图画，曾招来不少历史名人的登临凭吊，也流传着如水漫金山那样哀艳谲奇的神话故事。北固山上的北固楼，经过许多人的题咏，更是名著千载。南宋有着戎马经历的爱国词人辛弃疾有一首登楼的《南乡子》：

何处望神州？满眼风光北固楼。千古兴亡多少事，悠悠，不尽长江滚滚流。年少万兜鍪（móu），坐断东南战未休。天下英雄谁敌手？曹刘。生子当如孙仲谋。

这一阕慷慨纵横的登览之作，是和眼前壮丽的江山相一致的，反映了作者收复河山的爱国壮志。今天，当我们游览这些园林胜景时，一经现场背诵，仍然会激发出许多壮志豪情。尤其在自然风景园林中，这样的题咏最多，因为风景园林多依托在自然景观之中，不像私家园林，空间封闭，视野狭窄，写不出惊天动地的文章来。

湖南岳阳的岳阳楼，是风景园林中的一座历史名楼。《岳阳楼记》的作者范仲淹，他在文中记叙了岳阳楼的兴

废，描绘了岳阳楼的自然景色变幻，最后写下“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的名言。颐和园的前身清漪园中有一座仿照岳阳楼的建筑，它的外形，并不像岳阳楼，但是它的取名，却来源于《岳阳楼记》中的“春和景明，波澜不惊，上下天光，一碧万顷”的句子，叫做景明楼。用意也在于“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的立论。

时代不同了，古代园林在现代生活中，仍然起着以景寓情的潜移默化的作用，以园林为题材的作品还在文学领域内不断产生。古代园林和古典文学在中国文化史上可以说有一个闪烁光芒的交叉点，相得益彰，互为载体。由此一端，也足可证明，中国古代园林艺术的卓越成就，是离不开博大深厚的民族文化基础而孤立产生和发展的。

二 古代园林与绘画书法

园林与绘画的关系和古典文学一样，非常密切，从某种程度上说，三者之间，园林和绘画似乎要更近一些。这是因为绘画的发蒙更早，成熟也早，有关绘画的理论，出现得早，数量也多。而园林的系统理论著述，晚至明代末期才出现计成所著的《园冶》，并且只此一部专著。其他有关园林的论述都散见在各种著述之中。历史上造园实践所遵循的法度，大都符合于绘画的理论，这是其一。其二，历史上不少著名画家，也精通造园艺术，参与造园规划、

设计与施工。至今仍有画家的园林作品留存于世间。至于书法艺术，不但园林中各种联匾牌额要请名家书写，点画出园林建筑的眉目，而且在许多园林中还汇集了著名书法家的作品，刻石嵌砌在廊壁间。这里是中国书法中帖类书法的宝库。

园林与绘画的最主要的联系，还在于它们都是以祖国的自然山水为蓝本的。只是一个以文房四宝去摹绘，一个以木石水土去仿造。

中国绘画在构图上讲究虚实、主次、宾主关系，园林布局也本着这些原则，突出主景并以次要的景物去烘托、陪衬，结构成整体。园林中突出主题的实例很多，最典型的要数颐和园中的佛香阁，它是绝对突出的景物，为了突出它在以天为界的空间中的地位，用它周围的建筑物，一个层次又一个层次地去铺垫它，抬高它，不管是从正面还是侧面去取景，它总是处于中心位置，即使在分散于全园的大小四合院中，都能窥见它雄伟的影廓。因为颐和园是一个空间开阔的大园子，不突出主体，必然导致景物的分散零乱，统一不到一个中心上来。这和处理绘画的大构图是一个道理，所以以佛香阁为绘画对象是很容易构图的，它本身就包含着画意。

突出主景，在园林建筑中一般突出厅堂，以廊亭为辅。山石中突出主峰，很少有两座高度相等的假山相互对峙，也不只是从高度，而且还从体量上分出主次，小一点的假山，总要在体势上形成大一点假山的配峰作用。主景突出，

配景有序，景物的层次就自然呈现出来，优秀的古典园林中把这种主次关系一直运用到每一个局部，每一个角落。三五块石头要有主次，三五株树木，也要有主次，这和绘画中的程式如出一辙。

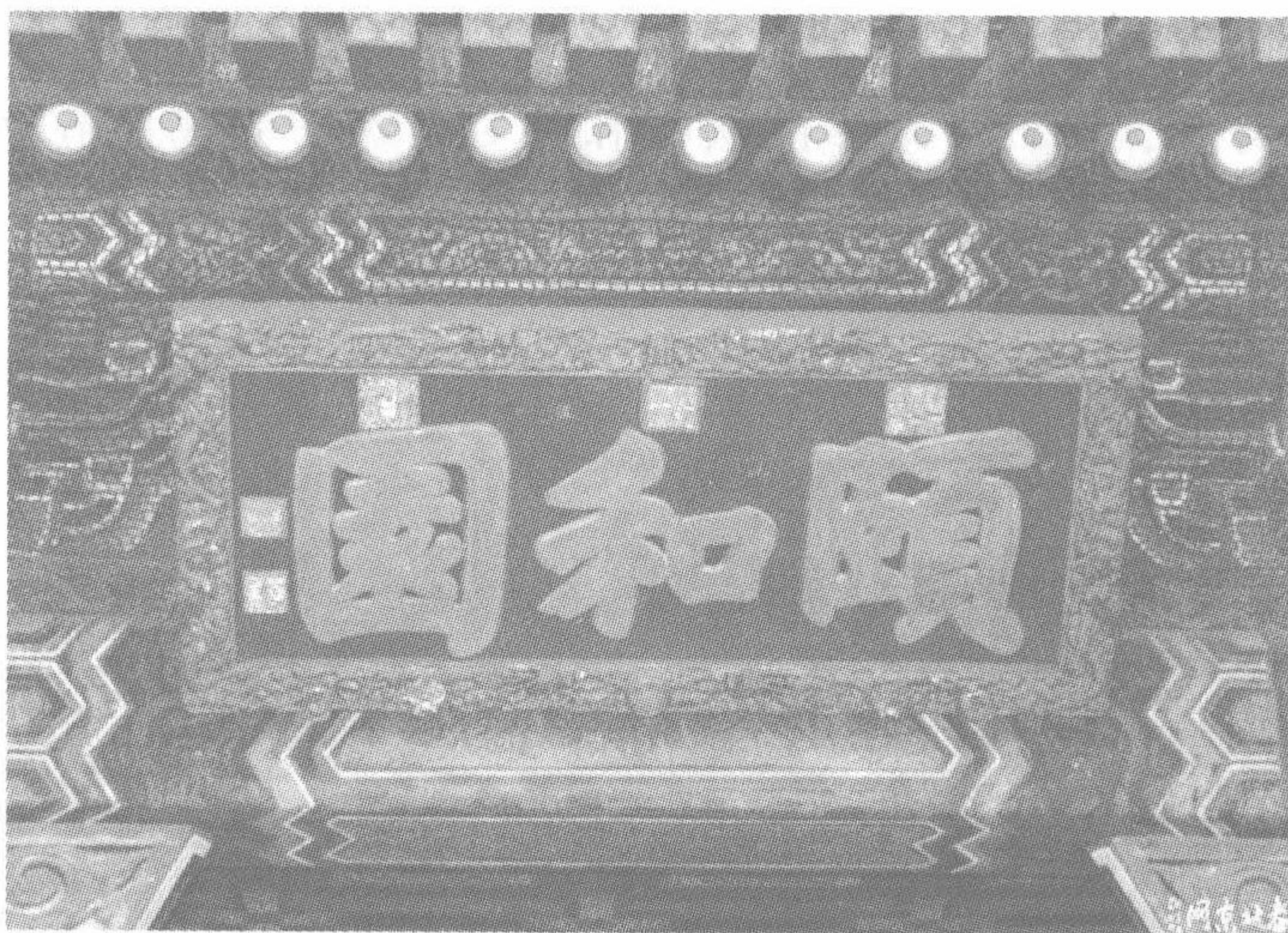
在中国山水画中，把勾画不同山石、山峰的画法程式，称做“皴（cūn）法”。这是用不同的笔道表现不同形象山石的专用术语，这个术语被直接引用到造园堆叠假山中去。在绘画的皴法中，不同的皴法有不同的名称，而且都非常形象，如“解索皴”、“披麻皴”、“雨点皴”、“骷髅皴”等等。还有一种叫“折带皴”的，顾名思义，是将带子折转的意思，用来表现棱角明显的方形山石，园林假山中的黄石堆山的石材，正是这一类形状的石头，所以将这一类假山归入折带皴一类。开采山石时，石上总要留下与山体崩离的劈裂痕迹，画家表现这种痕迹时所用的皴法，称为“斧劈”，而且还有大斧劈、小斧劈的区别。黄石山堆造时，有时利用单块石头上的痕迹，有时在拼合山石时模拟这种痕迹，这就形成了“斧劈皴”的假山。用太湖石堆叠的假山，称为湖石山，太湖石的外廓与中间的洞穴，多呈圆形，表现时多用“卷云皴”。由此看来，这一画一叠，都用一种“皴法”的程式来概括它的类型和表现方法。画中的山、园中的山已经合二而一了。将园山、画山合一应该说是画家的功劳。被定为石涛假山的片石山房，便是大画家的手笔。石涛和尚是明末清初的山水画大师，三百多年来，他的画风、画论仍然影响着山水画的创作。同时，他还是一位造

园叠山的高手。片石山房确有独到之处，和石涛的画迹相比较，有许多相通的地方，特别是画家的表现手法和艺术个性的体现，是十分清晰的。另一处传为出自画家手笔的假山是狮子林。它比片石山房要早，是元代大画家倪雲林、朱东润等四位设计的。现存的狮子林假山，已不全是原物，后来倪雲林又画了一幅狮子林的画，许多文人在画上题了诗，影响很大。这两处可以说是有影响的画家给我们留下的有影响的假山。其实，堆叠假山的匠师都是画家，叠山先得画稿，根据画稿叠出山来，假山的画意自然是浓厚的。中国山水画家在潜心观察自然、不断摹写自然的基础上，有“春山淡冶而如笑，夏山苍翠而欲滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡”的论述。用这个山水画的意境标准去衡量个园的四季假山，是十分吻合的。看起来，画理和园理是统一的，它们都统一在自然山水的客观规律之中。中国古代园林和中国古代绘画一样，既写形，也写意，以形寓意，寓意于象形之中。

园林中以白粉墙作“纸”，墙前植三五株绿色芭蕉，点缀一两块山石，便展现出一幅蕉石图画面。屋后山墙开一个扇形漏窗，在窗外和园墙之间的咫尺空地上，种几竿翠竹，便成就一幅幽篁滴翠的扇面绘画。山水画也好，花卉画也好，古代名园的每一个看得到的角落，都是一幅清新的画面构图；而且它们随着四季和阴晴雨雪的变化，千姿百态，不断更新。园林中的立体画面和纸上的画面有所不同，若说绘画是静中求动，愈活愈传神；园林中的画面却

是动中求静，愈静愈传神。因为它追求的是画意，是酷似一幅画的绘画效果。

园林中的书法意趣首先是园门上方的匾额，真草隶篆，必须名家题写，皇家园林的皇上御笔，往往也由翰林们代笔。颐和园东宫门三个楷书金字大匾，有几个地方的文化部门认为是当地清末书法家的作品，至今尚无定论。可见，园名题写的书法，是非同小可的事。



北京颐和园东宫门上的金字大匾

但是，园林中的书法价值还在于它所收藏的历代书法的刻石法帖。皇家园林、私家园林、寺庙风景园林无不如此。清代的皇家园林中就有好几部法帖，圆明三园之一的长春园中有一座淳化轩，两廊嵌砌着重刻的宋代淳化阁帖。北海的阅古楼是乾隆时收藏魏晋至明代书法家作品刻石的地方，镶嵌于壁间的刻石有 495 块，这便是著名的《三希

堂法帖》。此后，又集刻续摹三希堂石刻，嵌于清漪园的园中之园惠山园的墨妙轩内，称为《惠山园法帖》。惠山园是摹仿无锡寄畅园的，寄畅园内也藏有一部寄畅园法帖。私家园林中像狮子林等也都有名家书法刻石。寺庙园林中像镇江焦山宝墨轩收集六朝至明清碑刻 260 多方，书法史上著名的瘞（yì）鹤铭和澄鉴堂法帖是其中的珍品。园林中的书法刻石，是古代园林艺术几乎少不了的内容，甚至是一个重要的组成部分。我国书法有碑和帖两大流派，但又不能截然分开，园林中众多的法帖和碑刻，对于弘扬民族文化、继承发扬书法艺术，有着不可忽视的作用。

三 古代园林与戏剧音乐

园林与戏剧的关系，首先表现在中国园林中的多种形式的舞台，皇家园林中尤其突出。

颐和园中的德和园是一座戏园，里面的舞台是一座三层的大戏楼，建成于 1894 年，是最后一座皇家的舞台。这座戏楼高 21 米，上下三层可以通连，台下还有一个高敞的地窖，窖底有一口很深的水井，据考证，这是为与台上的唱念产生共鸣作用的。当年在这座舞台上演出的剧种，主要是后来称为国剧的京剧。那些标志着京剧成熟定型的大师谭鑫培、杨小楼等常在这里为慈禧献艺。有人把这座舞台比作京剧的摇篮，是有一定道理的。颐和园内还有一座

较小的舞台，在长廊西部的听鹧馆内，当时台上演出的，主要是现在所说的曲艺，有大鼓一类的说唱。这座小舞台也有一口台底的水井。北海的东岸，有一座环



北京颐和园德和园

水建造的庭院，叫做画舫斋，是一座四合院式的建筑，中间是沿着房基呈长方形的一池碧漪，南屋建成舞台式样，演唱时，声音要拂过水面传到北房正殿前部的抱厦里和东西配殿的听戏场所，这也是一种水上共鸣的处理吧！北海静心斋内的沁泉廊，处于池中，三面环山，在里面演唱，既得水和，又得山应。这种设计还可以从其他园林中搜寻到。寄啸山庄的水心亭，又称戏台，在这里演奏，水面与四岸楼廊形成的回响效果，极为动听。北京恭王府萃锦园内的戏台是另一种形式，舞台设在厅内，与民间戏院相似，但是装修讲究的包厢，厅台的彩绘，都极华美，是王府的



北京北海沁泉廊

气象。厅内声音清脆悦耳，冬日听戏，可以取暖，比起室外舞台，具有四时皆可使用的优点。北京其他王府的花园里，也几乎都设有戏台。有的寺庙园林内也

有戏台，如白云观、金山寺都有专供唱戏的场所。一般私家园林中的厅堂，也都能进行堂会演出。

在园林中，焚香一炉，或临溪流，或坐静室，或于新竹丛中，或于春花枝底，弹琴一曲，吹箫相和，都是园中乐事。王维的名篇“独坐幽篁（huáng）里，弹琴复长啸；深林人不知，明月来相照”，正是在他的辋川别墅里的写实作品。

表现园林的美固然要提供靠视觉去欣赏的景物的形态，但听觉的美感也是园林中不可少的。

无锡寄畅园中，假山的岩洞引进了涓细的泉流，在不同共鸣的山石环境中，点点滴滴，叮咚有声，名为八音涧，是古代园林手法中的一绝。颐和园中的园中之园，仿自寄畅园，移景时，没有忘记这一绝，但它经过变化，利用水的落差，加工自然山石，补充人工堆叠，形成了玉琴峡一景，在不同水流量的情况下，琤琤淙淙，川流不息，声也不止，在向谐趣园去的路上，总是身未入园，声已入耳，被誉为谐趣园中的声趣。

这些声趣，都是有声有韵的人工天籁（lài）。招鸟入园，听其不时鸣唱，何尝不是一种音乐的美感。这些都反映出古代园林对声音的追求。南朝刘宋时代南兖州（今扬州）刺史徐湛之在蜀冈建造“风亭、月观、吹台、琴室”，其中吹台、琴室无疑是作乐之所。一首唐代杜牧的“青山隐隐水迢迢，秋尽江南草未凋，二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫”，至今，复建完成的二十四桥景区，仍在这箫字

上做文章，桥畔构筑听箫楼。

园林和戏剧的关系，还表现在剧作中有大量对园林景色的描绘，以及故事情节在花前月下的园林中展开，这在才子佳人的剧中尤其多见。有的戏剧还直接以园林景物为剧名。描写唐明皇和杨贵妃爱情故事的《长生殿》，便是取自唐代华清宫内的殿名。《西厢记》里多有寺庙园林的景色描写。而《牡丹亭》中园林场景的描写则更具体，人物中还有花神出现，著名的两句唱词，“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院”中的“良辰”、“美景”、“赏心”、“乐事”等词汇通常就是用作对园林中景物和活动的概括的。《桃花扇》的尾声，《哀江南》也是以园林兴废表现国家兴亡的一曲绝唱。

要说到古代园林和戏剧音乐的源头，还要数唐玄宗李隆基在梨园教习乐工演艺的故事，至今，戏曲界仍以“梨园界”自居。

第四章

古代园林的文化价值

在前面的章节中，已将中国古代园林的一般常识作了简要介绍，现在我们将较为深入地剖析古代园林的文化内涵和价值。

中国古代园林的起源与发展，离不开社会历史的发展。它既是历史文化的一个重要载体，又是整个历史社会的一个美妙理想的缩影。中国古代园林既是精神的，又是物质的。这一点，在不同性质的古代园林中，均有具体的表现。

首先，中国古代园林是极其难得的古代文化艺术的综合体。这个结论，不只是由于它的组成部分包括了各种文化艺术的形式和种类，更重要的是不同文化艺术形式在糅合的过程中，已经失去了自身独立的表现，而以园林景观的综合体起着对人的潜移默化的作用。

一 古代园林的审美

古人在园林建造过程中已经把他们所崇信、认定、适意、理解的美，融进了山池、林木、亭廊、桥榭和居室之中。千百年以后，我们来欣赏和评价古人留给我们的古代园林，既与古人有共通的地方，也会有相异之处。这种异同，对于每一个古人和今人也都是不一样的。说得明白一

些，古人与古人之间，今人与今人之间面对同一园景，可能产生不同的结论和喜恶程度的差别。要探讨这个问题还得从习惯的审美观说起。

在我国，长期以来，甚至一直到现在，还以雅俗两字来评定文学艺术作品的层次。雅俗是专家和一般欣赏者均共用的一把度量艺术的尺子。因此，“雅俗共赏”的作品就被认为是大家都接受得了的作品。尺子是尺子，其实每一个衡量作品的人，手中的尺子也是不一样的，量法也是不一样的，只有那些被认同的艺术创作的最后效果，方经受得住用各种标准去衡量。比如，在园林创作中，山水的比例如何，景物的藏与露是否得宜，花木选植与配置是否合适，山石堆叠的皴法是否入品，人们在看法上大致都有一种共识。和其他传统艺术一样，园林艺术中也形成了许多程式化的表现技法与制作技巧。这些，我们在前面的章节都分别做了介绍。

前面我们还提到过明朝末年皇亲李伟的清华园和官僚文人米万钟的勺园，当时就有人评价“李园壮丽，米园曲折；李园不酸，米园不俗”。这个评价，实际已经将两个园子做了雅与俗的比较，“酸”是寒酸的意思，由于李伟是皇太后的生父，被封为武清侯，有钱有势，清华园风格壮丽，与米万钟的勺园相比自然是富丽堂皇了。而勺园的主人米万钟，既是官僚，更是厕身文苑、能书擅画的名士，他爱石成癖，自号友石，勺园虽属水景园，却以石取胜，别有一派诗情画意。可惜，我们今天已经看不到这两座园子的

面貌，只有其残迹在北京大学西校门内外依稀可辨，但“壮丽”与“曲折”、“不酸”与“不俗”这当时人的评说，却流传下来，并且能够用来概括中国古代园林的两种不同的风格，两种相异的品位。“曲折”与“不俗”应该是当时所推崇的园林的标准。这个标准同样出于当时文人雅士的对一切文化创作的审美观。

“雅”、“俗”本是极其抽象的两个字，客观地说，雅俗并无绝对的标准，甚至于互相可以转化、换位，但从每一人的感观上说，却又是较为绝对的，对品评对象的印象一旦形成，则很难有所转变，从对艺术作品，甚至到人品的看法，几乎都是一样的。园林的雅俗，从作品的高低、大小、虚实、远近、浓淡、曲直、藏露等方面体现出来，其中关键是“虚实”。中国古代园林离不开虚实的运筹，欣赏离不开对虚实的分析。同时，中国古代园林还是解释这个由阴阳学说衍生而来的艺术创作理法的理想范例。只此一端，即可看出园林艺术的包容性、综合性。

就艺术创作过程中的虚实处理而言，首先是“虚实相生”，像其他事物一样，虚实关系是对立统一的依存关系。古代园林中的山水，是园中最突出的一对虚实关系，是决定全园结构布局的框架，作为“实”的山和看作“虚”的水，互生，互补，交融，掩映，为植物的配置、点景与主景安排和建筑的布局创造了一个适宜的空间。同时，植物的配置和建筑布局，也强化或者弱化这对虚实关系，从而达到全园总体上的和谐一致。中国古代园林的共性或个性

的形成，山水的虚实处理起着主导作用，尽管有“山高水长”、“山缓水阔”、“山幽水活”之分，有以山为主、以水为主、真山真水、假山假水之别，莫不如此。

在山水骨架的这一对虚实关系之外，园林中的其他组成部分，也都遵循着虚实的关系，从属于山水虚实矛盾，有分寸地调控，有秩序地展开。种植时，依山的，要控制高度；临水的，要考虑枝干的伸展、仰卧等等。丛植的要三攒五聚，本身也要分出主次、虚实，切忌平均分布，显示不出虚实的关系；建筑厅堂的构建，从体量、朝向、形象等方面，体现出主配从属关系，又要统一在全园的大环境之中。

以雅俗的审美观来看，并不是具备了这种虚实关系就能分辨出优劣来，关键还在于对虚实这对矛盾的统一体的具体处理。一般地说，太“实”易俗。中国园林中的“小中见大”是一种量的概念，同时也是一种意念，纯粹的量化只是直观的、形象的、感性的，而“小中见大”已经含有意念的、抽象的和理性的成分。园林本来就是为精神享受而造设的，可是园林的组成却是物质的。那么，比“小中见大”更加理性的概括，是虚实关系中的“以虚代实”，也就是中国绘画中津津乐道的“计白当黑”。虽然这种提法中含有多和少、减与繁的成分，但从艺术创作角度来看，以虚代实，并不只是以“少”、“减”为追求目的，更主要的是让出更多的空间，更大的余地，更广阔的境界，供欣赏者、游览者去玩味，去体会，去猜想，只有这样，欣赏

者和游览者才能参与到这座园子的立意当中去。不同的欣赏者和游览者，得到的并非都是一样的感受，得出的也并非都是一致的结论。

古代园林的建造目的，是为当时的园主服务的，皇家园林是为皇帝或皇室的其他成员服务的，私家园林是为士大夫和文人雅士服务的，寺庙园林是为寺庙主人服务的，阶层不一样，信仰有所区别，文化旨趣也不尽相同，离开这些历史背景，只用一种标准去衡量，去评价，可能会将一个复杂多元的古代园林艺术简单化。完全用现代人的眼光，或者用另一国度和民族的审美观去衡量，其结论也会有所不同。弄清古人的立意，关系到现存古代园林的保护利用。

说园林，说得太深奥，它会玄而又玄，说得太浅显，就泄露了“园机”。中国古代园林肇始于皇家园林，私家园林最早是模仿皇家园林的，由于私家园林的深化发展，晚期的皇家园林又模拟私家园林或者是寺庙园林，将中国古代园林的立意，更多地向人间化转移，人间享乐的因素增多了。这一点被西方人誉为“万园之园”的圆明园能够明显地体现出来。因此，近世研究中国古代园林的学者们，反把私家园林的许多特点奉为中国古代园林的范本去衡量、评价中国的古代园林艺术的优劣。比如：曲折、含蓄、蕴藉、清幽、典雅、脱俗、玲珑等成为园林艺术的褒义用语，相反，皇家园林的宏丽、辉煌、金碧却不被推崇了。和绘画中的山水画一样，宋元以后，金碧辉映的界画总是屈居

在以水墨淡雅的南宗山水画之后，被视为俗品，既得不到推崇，也就得不到发展，进入僵化的恶性循环之中。而这种金碧辉映的界画，最早就是专门表现皇家的宫苑而产生的。现存皇家园林的美学价值，是现代人的评价。由于它的宏大规模，由于它丰富的建筑形象，由于它浓重辉煌的色彩，特别是它包容了私家园林和山水寺庙园林的精华，因而对建设现代化的公园，还是有直接借鉴作用的。

分析古代园林艺术之美，既离不开当时的历史背景，也离不开当时人们的生活习惯与思想风尚。有相当一部分园林过去是有居住作用的，不像我们现在去游古代园林，能住在园子里的人很少。在不同季节、不同时间都去游园也非常不易，偏偏许多园林的最佳景观是有季节性的，甚至一天之内朝暮的变化都很大，为了捕捉自然界瞬间即逝的景色，许多园林中都建有专门赏雨、赏月、赏雪、赏旭日、赏夕阳的楼阁、轩榭，即时行乐，抒发情怀。唐代大诗人李白的著名散文《春夜宴诸从弟桃李园序》中在感叹“浮生若梦，为欢几何，古人秉烛夜游良有以也”之后，记载了他与诸弟一起“开琼筵以坐花，飞羽觞而醉月”的月夜花下行乐的聚会。此次聚会虽然良辰、美景、赏心、乐事、贤主、嘉宾似乎都已具备，但是文中依旧流露着失意的人生感慨。很多私家园林的主人，在物质享受并不匮乏的情况下，也会将种种的不平与激愤消化在山水之间。这一点，在许多园记里都有所表露。这在我们分析中国古代园林的美学思想时，是不可忽略的一个方面。

其实对中国古代园林的评价、分析归纳起来，不出空间和时间两方面的概念。中国古代哲人老子在《老子》这部著作中有一章专门论述“有”和“无”的关系，虽然他的基本观点值得推敲，但所举用的例子恰能帮助我们去认识古代人对园林空间的功能的理解。

《老子》十一章的原文是：“三十辐共一毂（gǔ），当其无，有车之用。埴埴（yán zhí）以为器，当其无，有器之用。凿户牖（yǒu）以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。”

老子认为，车毂、陶器、房屋只因中空才分别具有行车、贮物、居住的功能，可见空间的至关重要。像园林这样以游览为目的的建筑，其游览的活动空间似乎比起其他的任何空间内容，要复杂丰富得多。在现代的建筑学研究中，中国古代园林的空间实例经常被引用来证明我国古代的科学技术成就，同时也大量地被运用到现代化的建筑设计当中去。现代对空间的表述，有“三维空间”、“四维空间”、“多维空间”，甚至又出现“无限维空间”的概念。这些概念从中国古代园林摄取实例，是极容易的。但是中国古代园林的空间意识却并非这些概念所能够概括得了的。中国古代的空间意识的表述，特别是对文学艺术所创造的空间，一般用“意境”或“境界”这两个词，和现代通用的“空间”二字是有很大差别的。“意境”、“境界”不但有点、线、面、体所构成的几何空间，而且有性格，它是物质与精神的糅合体，是视听触各种感觉之外，通过意识

的联想、深化、升华而展拓、飞跃，由形象的景观演绎到抽象的化境之中。因之，中国古代园林中的空间，同是一个“幽”字，可以区分出“幽深”、“幽清”、“幽冷”、“幽邃”、“幽雅”等种种的微差境界，像诗词歌赋不同的文体，或是同一文体中的不同名篇，所呈现的个性的差异一样。如果说文学作品中存在着“风格是人”的论断，中国古代园林的风格也是人格的反射，它既体现了造园者的风格，又反映了园主人的人格，更多的是园主人的成分起着决定性的作用。这一点，只要我们举皇家园林和私家园林的不同特点，和前面谈到私家园林中提到过的武清侯李伟的清华园和米万钟的勺园的各自个性就很清楚了。

“文如其人”的人是作者，“园如其人”的人怎么会是拥有者呢？失意的政客、狱中的囚徒均可吟哦出传世不朽的诗作，不可一世的将相们也可以在应对诸侯、效命疆场之时口授出惊天动地的文章。造园却需要物质，需要财富，需要闲情逸致，即使是寄情山水的迁官逐臣、隐士逸民也必须有相当的银两，始可造园，始可营园。我们探讨中国古代园林美学的时候，是脱离不开这个前提的。

从时间概念上来讲，表面上看，园林讲究四时朝暮的景色差异，不少景名和园林厅堂楼馆的名称都有标示着季节和其他时间差异的特有字样，如夕、旭、霜、雪、古、今等等。应时的花，应时的果，应时的自然现象，所产生的应时的游赏活动，又勾引出与园林并不太相干的情感。前面例举过的李白《春夜宴诸从弟桃李园序》就是一个典

型的例子，它开宗明义：“夫天地者，万物之逆旅也；光阴者，百代之过客也。而浮生若梦，为欢几何？”李白对宇宙人生的认识，在很大程度上是古人的共识。在欣赏古代园林时，不能忽略这种宇宙观、人生观在古代园林中所留下的烙印。

古代园林的时间概念，从另一种角度讲就是一个“古”字。这可以从“名园易得，古树难求”说开去。这是古人在当时造园的一种立论。《园冶》上说“多年树木，碍筑檐垣；让一步可以立根，斫数桠不妨封顶。斯谓雕栋飞楹构易，荫槐挺玉成难。”宁可改变建筑物的设计，也要保留植根于园基上的古树。这已成为古人造园时所遵循的一条原则。现存古园中这样的实例比比皆是。古树是园子的价值所在。究其根本，古树是时间累积的成果，是历史的活的见证。在古人营造出来的空间里，镶嵌着一株遗留下来而又能继续生长的古树确能触发遐想。一株古树，绝不止是一个单一的景观而已。古人造的园当时是新园，保存到现在成了古园，千年有千年的变化，百年有百年的变化。今天我们去介绍它，既要讲它的艺术特点，还要讲它的历史沿革。因此，时间概念从这一角度也是非常突出的，有的古代园林历史价值要超越它的艺术价值。更有甚者，有的园林的园林空间已不复存在，而它的遗址却为人们所凭吊。那是历史故事、历史事件、历史传说所赋予的魅力。长期以来，有一句谚语，叫做“看景不如听景”，就是概括了这种现象。

二 古代园林与自然山水

中国古代园林自汉魏以来，以至明清，总离不开山水。几千年来，中国人已形成了对山水的嗜好，形成了各种各样的山水观。这些源于对中华山川钟爱形式的山水观，又惊人地趋于认识与表述上的根本一致，甚少例外。

山水是自然物，是天地间处于相对静态与动态的自然物。孔子在《论语·雍也》中有一段名言：“知者乐水，仁者乐山，知者动，仁者静，知者乐，仁者寿。”这段话，既将自然物的性格赋予了人，又将人的性格赋予了自然物，不能肯定将山水人格化的山水观始于孔子，但可以肯定在此之后的年代里，山水确成了后世中国园林中的主角而久演不衰。

从古代园林发展中，大概有两种原因促使人们向往山水。一种原因是城市化的生活环境使人远离了自然界的山水；另一种是为了逃避社会现实。但是，当中国古代园林的结构已经形成不同山水模式以后，像其他艺术程式的形成一样，不但自身的发展趋于停滞，而且随着社会经济的变化，文化形态的演变，会终止其创作的价值，或者只剩下表相的某些形式，被赋予新的功能，得到暂时的延续。不可忽视的是，遗存的古代园林精品，或者只留有著录的作品，仍将占有应有的历史地位，永远为后世子孙所珍视。

自然山水的美，从某种意义上说是永恒的。几千年来，山水画家、山水诗人的创作，主要是依自然山水为蓝本的。中国古代山水诗的兴盛早于山水画，当魏晋南北朝之际，山水画尚处在“人大于山，水不容泛”的创始阶段，山水诗已出现了许多烜赫的宏篇巨制，开始进入山水诗的辉煌时期。就在此时，中国南北兴建皇家园林、私家园林和寺庙园林蔚然成风。中国古代园林中并非直观的诗意，而将早于视觉直感的成熟画境注入在园景之中，成就了以山水为骨架的中国古代园林的浓郁的诗意。不仅是园林，恐怕后来历代大家的中国山水画，也绝离不开这个诗先于画的时间之差。古代园林从来受惠于古代诗画，所谓“无声的诗，立体的画”，是我们现代人对它允当的评论。同时，园林在这一千多年中，又反哺诗画，同样是不可忽视的古代文苑的美学现象。

诗、画和园林都从自然山水的雄奇、秀美等等印象中产生意境。一个原始的自然物，不经过人的意识的加工，是不会生发意境的。经过人的思维加工，特别是经过人的行为介入过的自然山水，它的传说，通过各种渠道的传播，是很容易被人格化、性格化的。

山水在被人格化的基础上往往又被神化、佛化、仙化、狐化、妖化甚至鬼化。可喜的是，古代园林中在将山水人格化的时候，大多选取美的形象、美的寓意，甚少创设美的对立面，这一点使园林的创作，区别于古代文学艺术创作的一般表现方法。

中国园林对山水空间的创造与再现，从仙山琼阁到世外桃源，是古代社会中不同身份的人的反映。一般说来，皇家园林所追求的是“人间天堂”，而私家园林，则追求着“世外桃源”。作为“至尊”的皇帝与隐逸的“高士”之间的境界的差别，在现实中是那样的泾渭分明，作为既是艺术空间又是生活空间的园林，也有着不可逾越的鸿沟。“至尊”与“隐逸”是皇家园林与私家园林的差别所在。

权力与财富使皇家园林得以包揽自然山水于一园之中，而私家园林更多地运用智力，将自然山水浓缩于一园之中。皇家园林的精品，产生于朝代的兴旺之时，私家园林往往产生于园主的失意之时。同样寄情于山水，心境却全然不同。身处寺庙园林和风景园林中的高僧老衲、羽士山人，又是别样的心境，他们在山水之间修身养性，参禅炼道，祈求得到的是各自信仰的永恒。

有两个文化现象是不可忽视的，一个是中国佛教的各个宗派的祖庭（发祥地）多为自然山水中的寺庙，其中，许多为现存的著名寺庙园林，如河南嵩山少林寺，浙江杭州的灵隐寺，浙江鄞（yín）县太白山中的天童寺，江苏镇江的金山寺，福建的鼓山涌泉寺、开元寺



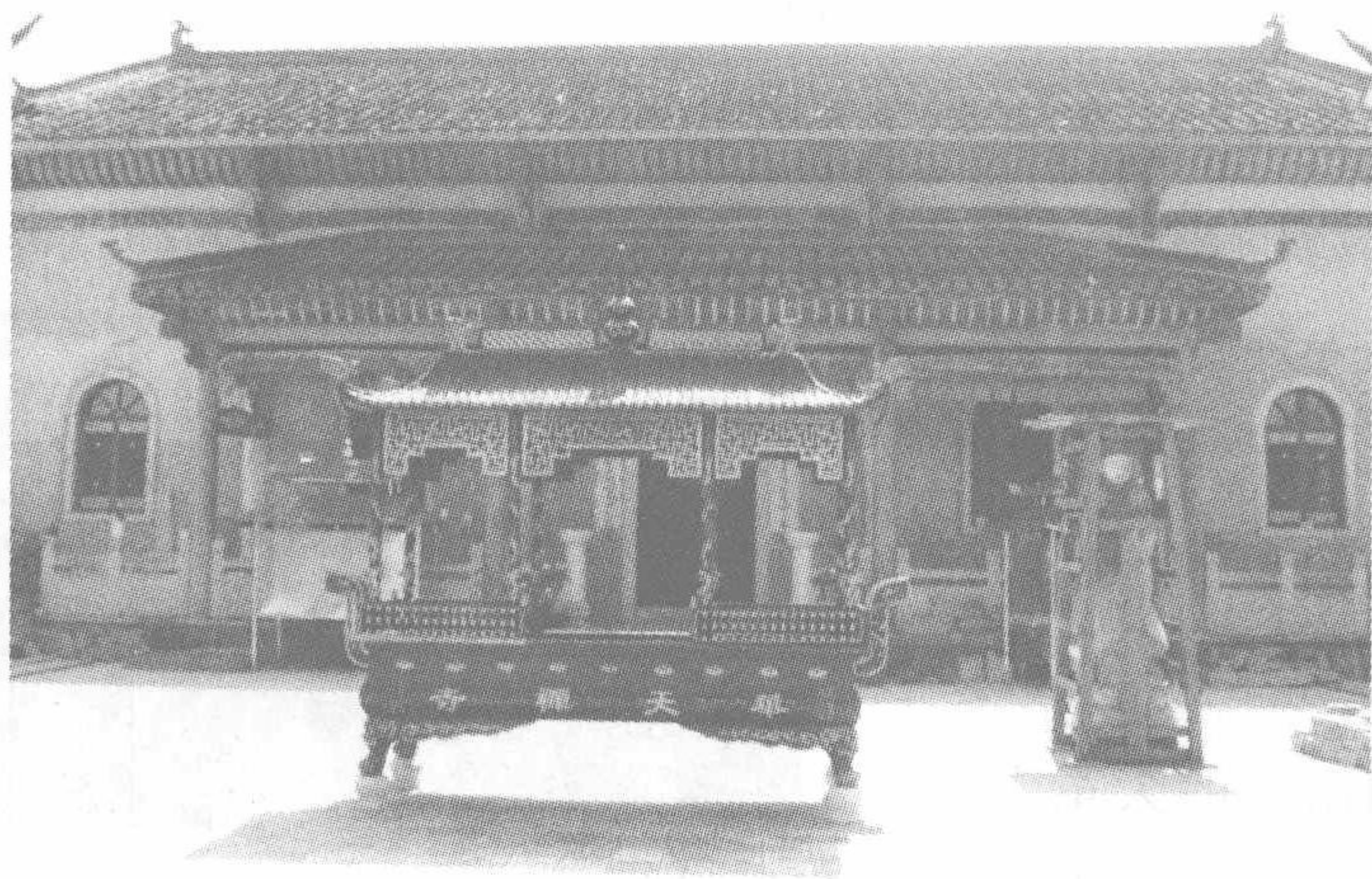
河南嵩山少林寺

等等。这些还只是禅宗的寺庙。再以汉传佛教所崇信最广的四大菩萨的道场为例，更是将山水佛化的典型。这就是中国佛教的“四大名山”：山西五台山



浙江杭州灵隐寺

(文殊菩萨的道场)，浙江普陀山（观音菩萨的道场），四川峨眉山（普贤菩萨的道场），安徽九华山（地藏菩萨的道场）。这四大名山，是四处山水风景名胜，不但寺庙众多，而且建筑丰富多彩，既反映了地区的特点，又体现了民族宗教的个性。如五台山南禅寺大殿、佛光寺大殿，是国内仅存的唐代木结构建筑。四大名山，自然景观也各具特色，既是佛教圣地，也是游览胜地。



山西五台山文殊菩萨道场



安徽九华山地藏菩萨道场

另一个不可忽略的文化现象是，中国武术的主要流派也都发祥于山水寺庙之中，外家派起自少林寺，而内家派与道教第一名山武当山关系密切。

依托于山水或者以山水为蓝本的中国古代园林，是对自然山水最好的反馈。中国古代园林的造园实践开发了中国的自然山水，展拓了自然山水的文化领域，把自然山水融进古代的城市，融进人们的日常生活。用现代的生态观点来衡量，中国古代园林不但没有因广泛的分布和大量的建设而破坏生态，相反，美化和改善了生态环境。

三 中国古代园林的对外影响

中国古代园林艺术的对外影响，一般都认为始于8世纪，那是中国盛唐时期，是中国文化对日本文化全面影响的时期。其实，在隋朝末年，日本推古女皇二十年（613）日本大臣苏我马子便在朝鲜得知了中国的造园法，并在日本建成第一所庭园。至今，日本庭园中的许多常见的造园手法，多是我们并不陌生的。如挖池堆岛，视为蓬莱，上植松树，酷似盆景。另外，对山石的运用，也是一脉相承的。园林艺术是随佛教的东传而传入日本的。特别是日本佛寺的庭园，更具有中国寺庙园林的那种纯朴古雅的韵致，宁静幽邃，于生机中含露禅机，仿佛真的是中国古代园林艺术之美乘着禅宗东传的渡舟而到达一衣带水的彼岸，只是更寂谧，更寥落。从置石和土石山构筑的寺院庭院中的“枯山水”中既能看到中国的影响，又能看到山石艺术在日本的发展。所谓枯山水，是用几组山石立置于白砂堆起的丘冈上，那些立石的组合，有的隐示瀑布的水口，而白砂上耙耘出的波纹，则代表着溪水的流淌。若说中国园林中类似的手法，是在无水之处隐喻出水，静中求动，而枯山水则是将生机凝固于刹那之间，动中求静。

明朝末年，因抗清斗争失败而流亡日本的中国学者朱舜水（1600—1682）在江户（现东京）主持设计建造的小

石川后乐园，园中有以杭州西湖命名的长堤，有中国式的石券拱桥，名为园月桥。朱舜水和小石川后乐园在日本造园史上的影响都很大，形成了文人园派别。

中国园林对欧洲产生影响，始于 18 世纪。一位年轻时曾在中国广东住过的英国皇家建筑师威廉·钱伯斯（1723—1796）于 1750 年在英国伦敦西郊建成由他设计的中国式庭园“丘园”。丘园中最具中国特色的景观，是一座建于湖畔的九层宝塔。威廉还出版了关于中国建筑和中国园林的论著，其中写于 1772 年的《东方园艺》在 18 世纪末的欧洲被奉为园林设计的经典。当时英国修建中国式庭园的风尚，波及法国，法国出版了《中英式花园》一书。德国还派出设计人员到英国研究中国园林。

中国园林艺术之所以对英国产生较大影响是和英国自身园林的发展状况分不开的。当时，英国在“大自然不喜欢直线”的口号下，对欧洲传统的以几何线条为经纬的“正规花园”提出挑战，推崇“自然风景学派”，并用自然的理论去改造古典园林。中国园林造园手法的审美观正好符合了欧洲“回到自然”的要求。

欧洲的园林的特点按威廉的说法是，“只与原野相似，完全近乎自然摹写。”由此看来，欧洲的“正规园林”不是没有自然，而是太自然了。这是问题的一个方面，另一个方面却是直线式的太不自然了。中国园林的宗旨是“虽由人作，宛自天开”，有了这一条，中国古代园林的独到之处就很显然了。至今西方在修建园林时，依然探索东方哲理

的运用，可以相信，中国古代园林不但过去在世界上影响巨大，而且在今后也会产生很大的影响。

中国古代园林的文化内涵，远远超出一般的绿地、森林、山水、风景、郊野等等所显示的景观价值。中国古代园林与西方园林的差异，包含像绘画那样的理性与感性、真实与创造、形象与语言等等成分配比的不同所显示的综合效果。中外园林作品的差异，与民族的文化背景和历史背景有关。

近几十年来，由于交通运输的发达，完全由中国人设计并施工的园林作品，已经可以在中国国土上建成，然后拆运到欧美大陆，再行组装，这样的园林绝对是地道的中国古典园林的风格，而且叠山所用之石材、点景的太湖石都是精选的上乘原料。在 19 世纪以前出现在欧洲的中国式园林所呈现的中国风格，自然是打了折扣的，是西方人所理解的中国风情，或者是把中国园林建筑形象组合在欧洲园林的平面上，或者是在规划平面上机械地模仿中国园林惯用的曲线园路组合。深层次的文化底蕴，即使从理论上有所认识，而在实际上是难以运用的。现代，在欧洲的一些新建公园里，在设计时也注入中国的虚实、黑白的理论，其表现方法，如在轴线的对称两侧将点景建筑处理为一个封闭，一个开敞；一个使用黑色的石材、一个使用白色的石材，看来有趣，但非中国古人所追求的趣味，这种趣味即使是中国现代人也并非是完全能够接受的。

第五章

中国古代园林沧桑

几千年悠久的历史文化所孕育的中国古代园林艺术，经历代诗人吟咏，画家描绘，文学家为赋为记，流传千古。这些文学艺术形式的园林题材的主题，记其兴盛的固然有之，但不少却是为其毁坏而抒发之感慨。这就是我们能够知道的古代园林很多，而我们所能看到的实物有限的缘故。在我们能够看到的实物中，完整的就更少，何况许多遗存还是在残基旧址上复建而成的。

早在北宋年间，文学家李格非就记叙了唐代亡后，仅洛阳就有数以千计的宅园被毁，“其池塘竹树，兵车蹂践，废而为丘墟；高亭大榭，烟火焚燎，化而为灰烬”。

雄伟壮丽的皇家园林，小巧玲珑的私家园林虽然是官宦富豪声色奢糜的渊藪，却不胜动乱战火的摧残。因而李格非发表感慨道：“呜呼！公卿大夫，方进于朝，放乎一己之私意以自为，而忘天下之治忽，欲退享此乐，得乎？唐之末路足矣！”

他深刻地指出公卿大夫，一旦得势，便忘乎所以，不把国家的治乱放在心上，而给自己准备退身享用的园林，最终也是得不到的！李格非把天下的治乱与洛阳的盛衰和园圃之废兴联系在一起是很有见地的。唐代以前的史实是如此；北宋以后直至清末的事实也是如此。艮岳之兴废就留下了许多发人深省的故事。宋徽宗赵佶与蔡京在艮岳御

苑通宵达旦宴饮酣歌的时候，太学生邓肃就进诗讽谏，陈述花石纲给民间所带来的疾苦，诗的最后提醒赵佶：“但愿君王安万姓，圃中何日不东风。”邓肃也看到了百姓的安居乐业，才是皇上能以宴游御园的前提。公元1122年艮岳最后建成，六年之后1127年，靖康之难发生，汴梁（开封）城破，徽、钦二帝被掳。城破前后，艮岳出现了“拆屋为薪，凿石为堡，伐竹为笆篱”的景象。园内的珍禽异兽也被擒杀充饥。原来艮岳园中豢养的珍禽是经过驯化调教的，由于美食饮料的招引，野生的禽鸟也来到苑中，数以万计的禽鸟，构成了“瑞禽迎驾”的一大景观。由于是皇家玩物，无人敢捕捉、伤害，可怜这些不怕人、不避人的鸟雀，在开封被围的时候，全都填入了辘辘饥肠。

中国古代园林营造的最后一个高潮期，出现在清代中叶乾隆时期，皇家园林回光返照式地风光了一百年左右。

17世纪中叶以后，清代进入康乾盛世，由皇家营造的三山五园^①，已具规模，在北京西北郊的山水之间形成数十里楼台相望、笙歌相闻的景象。同时，在北京东北方向的承德避暑山庄，经过几代努力，已出现康熙三十六景和乾隆三十六景并存的景观。而江浙一带以苏州、杭州、扬州为代表的私家园林建设也被推向一个空前的高峰。这里园林建设的兴盛有着富庶的江南经济的支持。其直接的原因，

^① 三山五园指圆明园、畅春园以及万寿山的清漪园、香山的静宜园和玉泉山的静明园。

便是乾隆皇帝继他祖父康熙六次南巡以后的六次南巡。

清代皇家的三山五园，于 1860 年被英法联军毁坏。28 年以后，慈禧在清漪园的遗址上重建了颐和园，但颐和园的建筑规模，尚不及清漪园的 2/3，其他四园，除静明园进行过修缮外，其他则依然是“兵车蹂践，废而为丘墟”、“烟火焚燎，化而为灰烬”的面貌。圆明园是三山五园中最著名、影响最大的一座，称它为“万园之园”的不是中国人自己，而是外国人。帝国主义侵略者是在知道它的价值的情况下，彻底破坏它的。至今，在英法的博物馆中仍然陈列着从圆明园抢掠去的精美文物。由乾隆御题、大臣汪由敦书写的《圆明园四十景图咏》收藏在法国巴黎的国家图书馆的善本库中，那是宫廷画师沈源和唐岱的呕心沥血的作品，它精微逼真，完全可以凭据它重建四十景。《圆明园四十景图咏》是研究中国古代园林最具历史、艺术、科学价值的资料，也是帝国主义侵略的物证。由圆明园掠走的晋代大画家顾恺之的《女史箴》图，现藏英国伦敦大英博物馆。这幅绘画，虽是唐代人的摹本，其历史艺术价值也是举世公认的。

在法国距巴黎约 60 公里的枫丹白露宫是历史要早于凡尔赛宫的宫殿园林。枫丹白露宫中有座中国馆，是发动第二次鸦片战争的拿破仑三世的王后奥日妮修建的。馆内所陈列的数以千计的文物，多是从圆明园等处抢掠来的中国艺术精品。铜、瓷、玉、珐琅、家具应有尽有，馆内顶部竟粘贴三幅巨大的缂（kè）丝佛像作为装饰，大厅中间的

大吊灯居然是改造了的景泰蓝大熏炉的盖子，炉身，就陈放在吊灯的垂直下方。靠壁的柜格是改装的黄花梨木制造的中国宫廷的室内装饰物。柜格里的文物，有的还粘贴着圆明园殿堂的黄色名签。一只小白玉洗中贴的是“汇芳书院”字样，一只白玉盘的内沿贴的是“耕云堂”字样。“汇芳书院”是圆明园四十景之一，“耕云堂”是圆明园内“若帆之阁”景区内的殿堂名称。中国馆内的一铺坐榻上，也摆满了中国文物。难怪法国大文豪雨果在当时就说：“在历史面前，这两个强盗，一个叫法国，一个叫英国。对他们，我们要提出抗议。”

圆明园在烧毁百年以后，被辟为遗址公园，以它的满目疮痍，向后代子孙讲述着近代史上至今令人惊心动魄的一幕民族悲剧。侵略者的野蛮凶残，封建统治者的腐朽没落，都深深地刻记在这座古代园林杰作的残基废墟之上。

皇家园林由清代中期的极盛时期走向没落，是中国沦为半封建半殖民地的结果。江南私家园林，同样在经济凋敝、战乱频仍的动荡环境中日趋衰败。很多私家园林，因园主破产，子孙败家，而被拆卖成平地。

在1840年鸦片战争以后，私家园林中也出现了像扬州的寄啸山庄、山东潍坊的十笏园、广东番禺的余荫山房、东莞的可园和苏州的怡园这样一些新的园林。这些园林有的是在原有园基、宅基的基础上建造的，有的是集众园之长设计的，有的是缩小了尺寸仿造的。这些园林都具有相当高的艺术水平，知名度很高，但多少都带有那个时代的

烙印，带有一些外来的风格，和皇家园林中的颐和园一起，成为中国古代园林的最后一批名园。

这里特别要说明的是：园林史和园林艺术，有着同一的载体，但是可以从不同角度做出评价，比如，圆明园从历史的角度看，使我们感到耻辱、感愤，而从艺术的角度看，使我们自豪、昂扬。实际上，历史的悲剧正容纳着艺术的结晶。中国园林的发展，已进入一个全新的历史时期，现代园林既包含古代园林优秀的遗产，又与古代园林有着本质的差异。

第六章

古代园林与现代城市

大量的古代园林，分布在全国的大小城市之中，依旧发挥着它们的游览功能。由于它们的历史和艺术价值，许多被定为不同级别的重点文物保护单位，被所在城市视为地方的骄傲，受到应有的保护。

一般地说，历史文物有着两种功能，一种是历史上的原有功能；一种是在现实中的功能。比如，古代贮酒饮酒的种种青铜器，它的现实功能只是供专家研究，陈列鉴赏，作为重要的历史依据，弄清重大历史事件的原委，甚至于论证当时的社会制度，而绝对不会用它们来贮酒或饮酒了。即使与皇家园林非常近似的紫禁城，也失去了它的主要功能坐朝和帝居，而成为故宫博物院。而包括皇家园林在内的古代园林的游览基本功能却保留下来，并且还在不断地强化之中，只是服务对象不同罢了。这种历史与现实功能相同的现象，在古代园林以外的文物中是很少见的。

对于在现代城市里的古代园林，政府部门根据其价值：对具有相当的知名度，并体现传统造园艺术，被审定为文物保护单位的古代园林，称为“历史名园”。划出保护范围，定出周围新建筑的高度极限和建筑形象，这种景观环境的保护是城市发展规划的重要组成部分。像杭州、苏州、扬州这些古代园林比较集中的城市和像承德这样历史上就是以皇家园林发展起来的的城市，更是把园林放在城市规划

中举足轻重的地位上。

地理位置没有处于城市中心的古代园林，在城乡建设部门制定发展规划时，也应将其视为资源，而不应该看成包袱。说它们是资源，不能狭义地仅仅看作旅游资源，更重要的它还是进行乡土教育、弘扬地方历史文化的教育基地。名园往往涉及名人，而园林的名人往往是文人。名园和名人，又往往和城市的发展历史紧紧地联系在一起，这方面的文章，也是每个城市的文史资料写不尽的。

现在许多城市的街头绿地、当街的新的建筑 and 建筑装饰，包括植物配置的树种，植物的组合搭配习惯，墙垣的形式，装饰纹样，或者色彩处理，都从本城园林里得到借鉴。古代园林在现代城市中的优势在于它仍然保留静寂而又深远的历史的空间，凝固了历史的刹那形象。因此，古代园林才比现代建造的园林多一层内涵，多几分底蕴，使现代游人多几分思考。

有些古代园林在城市建设中，扩充了范围，增加了景点，增加了现代化的内容，由于古代园林有较高的知名度，而沿用了旧名。这种事例比比皆是，仅北京就有陶然亭公园、紫竹院公园、卧佛寺植物园等等。这样，既满足了现代游览的需求，又很好地保护了文物。但现在完整的古代私家园林，似不宜照此办理，否则，会失去原貌而损害其历史价值。

“温故知新”，古代园林是历史的产物，是为古代人服务的。我们承认古代园林的高度成就，它是先民的创造，

是古代劳动人民智慧和血汗的结晶。现代城市容留古代园林的存在，正是没有忽略这一段历史的存在。一个城市像一个国家一样需要传统，需要历史的依托，这便是民族精神的体现。中国古代园林由于本身文化品类的包容性，扮演着其他文化遗存所不能替代的角色。

我国正式颁布的历史文化名城，大都有着历史名园和风景名胜的依托，是城市历史风貌的重要组成部分。许多历史园林，被视作城市的名片，它们的保护和利用是延续历史，传承文明的最好载体。

在现代园林修建中，比较注重“生态园林”。生态园林是从生物界之间的化学、物理和生理关系来看待现代人对园林的需求，并用相关的理论去指导造园。古代园林注重精神方面的满足，而现代园林强调物质，强调自身与自然界物质的转化。

在飞速发展的现代城市建设中，园林事业的发展已经被看作是城市建设的重要硬件。古代园林在数量上、在功能上都满足不了现代人和现代生活的需要。中国需要新的园林，但即使在这些园林中，中国古代园林的神韵依旧会在一亭一径、一草一木中展现出来。

结 语

中国古代园林有自己追求的美的标准，这便是《园冶》中说的“虽由人作，宛自天开”。造园需要人工，得景得靠天然，因此，手法、风格自然的园林，是美的追求的目标。通常所说的“城市山林”，也是这个意思，要把山野的气息，捕捉到人工所营造的园中来，并且不落痕迹。

古代园林艺术的这种追求，是和传统文化中其他门类的艺术趣旨相统一的。尤其在艺术创作过程中，以虚代实、虚实相生创作的手法，删繁就简、画龙点睛的处理效果，都在园林的以石写山、以舫写水等等实践中体现了出来。

以景寓情，以景怡情，以景抒情，情景交融，是在古代园林欣赏中，所体现出来的心境合一。开宗明义的园名，最能点明这一点，明显的如颐和、静宜、静心、寄畅、寄啸、谐趣等等。其中嘉庆皇帝将惠山园改名为谐趣园时，写了一篇《谐趣园记》，最后释名“谐趣”二字时说：“以物外之静趣，谐寸田之中和，故名谐趣，乃寄畅之意也！”多么明确，“物外”是客观，“寸田”是主观。二者谐和，趣味无穷。

古人造的园，我们去游览，主客观能统一吗？这是一个因人、因时、因情而异的问题。不可忽略的是，古代园林中，含量极大的自然因素，经过人的加工，人的驯化，人的安排，它所显示的美，除去我们眼、耳、鼻、舌、身

所直接感受到的以外，留给我们的思考和启示是无限的。从这个角度说，今人游古园，还比古人要多一层意思。唐代文学家王勃，在他著名的《滕王阁序》中有“四美具，二难并”的感叹。“四美”指的是“良辰、美景、赏心、乐事”，“二难”是指“贤主、嘉宾”。在四美俱全的古代园林中，我们既是主人，又是宾客，我们不单是在游览过程中感受它的美，而且要从中吸取精华，创造更加美好的事物。

古代园林毕竟是古代人的创造，它充分体现出了古代人的生活方式和生活情趣，其中虽然有许多方面是值得我们继承的，但是，必须看到时代的变化所带来的对古代园林事实上的扬弃。如果说，古代园林是古代城市发展的必然产物，那么现代城市的发展，必将影响现代园林的发展趋势。目前，各种修建园林实践与对古代、现代园林的研究，都异常活跃，古代园林模式仍然作为城市园林建设的一个派别，被引进学校、医院、工厂、机关、营房、酒店、超市和社区之中。不断有新的作品问世。这些作品，一般都注入了新的内容和主题，有着新的景观效果，适应现代人游览的功能需要。值得注意的是“现代园林”已不是城市园林的最新的追求目标，一个新的提法是“大园林”。大园林的概念应该是园林化的城市，或者是城市园林化。国内高速发展的城市，每天都有高层的建筑在施工，这些混凝土结构的高楼大厦，人们称其为水泥森林，生活在这样空间里的人群，无法实现生态的合理平衡，因此，街头绿地、广场绿地、屋顶花园、凉台花卉、垂直绿化等等为改

变“水泥森林”种种不良效应的绿化手法，就显得格外重要。但是这些只是补救措施，大园林的概念是城市规划的重要前提和主要追求的量化标准。在这一方面，现存的古代园林，不但是大园林中的不可忽略的组成部分，更为重要的是，中国古代园林的造园理论和手法，也会在实现大园林的过程中发挥作用。

后 记

世界几大文明之一
的有力象征

二十世纪九十年代，在中国古代园林避暑山庄外八庙和苏州园林均以极高的评价列入世界遗产名录之后，中国政府于1997年启动了颐和园、天坛申报世界遗产名录工作，并于当年向世界遗产组织在巴黎的总部递交了这两项均属皇家文化范畴的中英文申报文本。1998年2月，颐和园和天坛在隆冬季节，接待了联合国世界遗产组织指派的专家的考察。特别是以夏宫著称的颐和园，花木均未复苏，昆明湖也没有解冻，当天的气候阴沉似有下雪的迹象。笔者作为指定的主要汇报人，暗中希望雪能够下起来，而且最好能够大一些。因为大雪覆盖的万寿山、佛香阁自别有一种风情，多少可以弥补这不利的季节可能影响这位世界古迹遗址协会主席的考察结论。天未如人愿。这位斯里兰卡籍的主席先生和他的助手穿着事先为他们准备的羽绒服，在零度以下的寒冷中，认真、细致地察看了颐和园几乎所有的景点，聆听了在现场的解说，提出了许多专业性的问题，并登上了万寿山山顶，眺望周围的环境。冬山如睡，向以借景闻名的西山群峰与玉泉山上的宝塔，既无春夏的妩媚多姿亦无金秋霜林色彩的点缀；眼前景色，却仍然使生活在邻近赤道国度、考察过八十多项世界遗产、年已花甲的主席先生流连忘返。我不失时机地向他说：“您只看了颐和园的一半。”“另一半呢？”他反诘道。“那一半是昆明

湖解冻后全园清晰宁静的倒影。”席瓦尔先生和他的助手都露出了会心的微笑。在一天半的工作考察结束后，客厅中告别时，他说：“如果下次我还有机会再来中国，我将作为人类遗产的朝圣者来朝拜颐和园。”第二天，希瓦尔先生在与北京市主管市长座谈时，他热情地说：“我找回了王冠上失落的两颗明珠。”另一颗指天坛，而且他动情地说：“在颐和园的每一分钟都是美的享受。”看来，季节没有给结论带来影响，冬天里的夏宫，依然动人，中国皇家园林的魅力无时不在。

当时，在申报世界遗产的程序中，要在当年的世界遗产组织年中的一次常委会上，经过初审，通过后再提交年终的全委会上最后通过。1998年6月底，常委会如期在巴黎联合国教科文组织总部的国际会议厅举行，笔者以申报单位的代表身份列席了会议。7月2日，议程进行到审议申报项目的听证，代表世界古迹遗址协会向大会汇报的该组织的发言人是英国人亨利·克利尔先生，克利尔曾继席瓦尔博士考察后于同年9月再次对颐和园进行了考察。会上，当他宣读完对颐和园、天坛高度评价的结论后，突然加了一个补充说明：以这两项申报单位未能按承诺将保护范围的向外辐射扩展材料在会前提交会议而搁置，并限定于9月底前送到，再提交同年11月在日本东京举行的全委会上讨论通过。代表团回国后向北京市的申报领导组汇报了这个情况，很快，在市政府的协同下，由规划部门按要求划定了自两园围墙向外辐射三公里的外围缓冲区，绘成图本，加

以中英文说明，按时递送到巴黎总部。

1998年11月第二十三届世界遗产组织全委会在日本京都举行，笔者再次列席了会议。12月2日上午，发言人宣读了颐和园的考察结论，一共三条，其实这三条与在巴黎常委会上宣布的三条完全一样，并没有任何改动。这三条作为主席团建议，是根据世界文化遗产标准而起草的：

I 北京的颐和园是对中国风景园林造园艺术的一种杰出展现，将人造景观与大自然和谐地融为一体。

II 颐和园是中国造园思想和实践的集中体现，而这种思想和实践对整个东方园林艺术文化形式的发展起到了关键性的作用。

III 以颐和园为代表的中国皇家园林是世界几大文明之一的有力象征。

发言人仍然是克利尔先生，当他宣读完毕征求意见时，问题又出现了，一位东南亚国家的代表，对第三条标准提出了保留意见，但他同时申明，同意将颐和园列入遗产名录，只是这第三条标准，是否评价已到了极限？在过去的审议中，很少引用这条标准评价遗产的价值。中国代表团还没有提出答辩，克利尔先生便答复说：“我们对颐和园进行了两次考察，这个结论是切合实际的。鸦雀无声的会场上再没有别的意见。稍后，克利尔先生便宣布通过颐和园列入世界遗产名录的决议。我看了看表是日本时间11点40分。保留意见的那位代表，举手发言，放弃保留。

“以颐和园为代表的中国皇家园林，是世界几大文明之

一的有力象征。”这一评价，确是对中国皇家园林的最高评价，是对其价值的最深刻的概括与阐述。

有人理解“世界几大文明之一”就是中华文明。文本不用中华文明，而用“世界几大文明之一”，这正是将中国皇家园林放在世界文明、人类文明的历史长河中凸显其价值的表述，是运用比较文化思维科学阐述其实质的高度概括。随着颐和园列入世界遗产名录而记载于世界遗产组织档案的这一条文，扩展了我们认识、研究、保护、利用历史名园的视野，这一条标准，不只是属于颐和园的。并谨以此评价作为后记的题目。

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 中国古代园林

作者 = 耿刘同著

页数 = 1 3 7

S S 号 = 1 2 5 3 2 7 7 5

出版日期 = 2 0 0 9 . 1 1